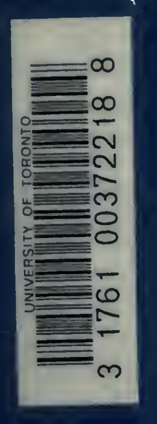

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00372218 8

COURS
DE LITTÉRATURE
DRAMATIQUE.

IMPRIMERIE DE MADAME POUSSIN, RUE MIGNON, 2.

THÉATRE MODERNE.

COURS DE LITTÉRATURE DRAMATIQUE,

PAR

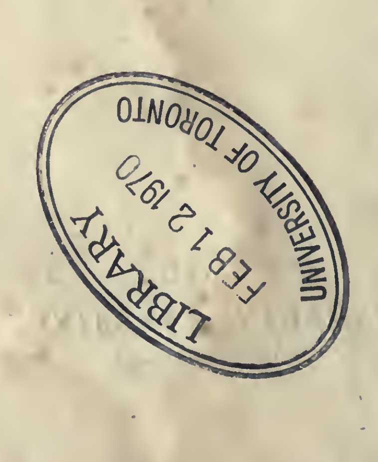
M A. DELAFOREST
(Rédacteur de la Gazette de France.)

SUITE AUX MÉMOIRES DRAMATIQUES DE BACHAUMONT, AU JOURNAL DE COLLÉ, AUX CORRESPONDANCES ET AU LYCÉE DE GRIMM ET DE LA HARPE, ET AU COURS DE LITTÉRATURE DRAMATIQUE DE GEOFFROY.

I

PARIS,
ALLARDIN, LIBRAIRE,
RUE DES POITEVINS, 3.

1836.


UNIVERSITY OF TORONTO
FEB 12 1970
LIBRARY

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

OEDIPE A COLONNE. — FERNAND-CORTEZ. — LA VESTALE. — PSYCHÉ. — CLARI. — NINA. — MADAME DABADIE. — M. GARDEL. — DÉBUTS, DANS LE CHANT, DE MESDEMOISELLES DUSSART ET NEY.

Ce n'est jamais sans quelque embarras que je parle d'un début. Tant de causes peuvent influer sur le talent du débutant! tant de considérations même peuvent agir sur l'impartialité de la critique! Si je dis que mademoiselle Dussart, en paraissant dans le rôle d'Antigone (29 août), n'a excité qu'une médiocre satisfaction; que sa voix, peu étendue et fatiguée, n'a pu que rarement atteindre aux notes élevées; que souvent même elle n'a pas chanté juste; que son jeu, ses gestes, son maintien ont été froids ou disgracieux; que sa figure, quoique agréable, manque d'expression et de mobilité, j'aurai dit la vérité sans doute, et cependant cette vérité rigoureuse peut être, sinon démentie, du moins modifiée par les circonstances indispensablement attachées à un début, c'est-à-dire le trouble qu'éprouve l'actrice, la difficulté du rôle qu'elle essaie pour la première fois, et enfin le désavantage résultant pour elle de la présence des premiers acteurs qui, dans cette occasion, se font un devoir de l'accompagner. Cet inconvénient, qui n'e

était pas un pour le public, a été énorme pour mademoiselle Dussart. Jamais peut-être les rôles d'OEdipe, de Polynice et de Thésée n'ont été mieux chantés et mieux joués. Dérivis est d'une beauté antique dans le personnage du déplorable fils de Laïus. Il n'est point d'éloges que ne mérite Adolphe Nourrit, qui représentait le coupable et repentant Polynice. Sa voix pure et fraîche est en même temps pleine d'expression et de sensibilité vraie. Mais ce qui doit surtout faire distinguer ce jeune acteur, et ce qui ôte même quelque chose à sa ressemblance avec son père, c'est son intelligence théâtrale. Non seulement il joue à merveille les airs qu'il chante parfaitement bien, mais encore il sait occuper et remplir le théâtre. Sa pantomime, pendant la grande scène du troisième acte, ne laisse rien à désirer.

En assistant à cette représentation, je me rappelais, en souriant, l'époque non encore éloignée où on affirmait qu'il serait impossible de remplacer, dans cet ouvrage, les *grands* acteurs qui semblaient faire alors les délices des spectateurs. Mais, de bonne foi, quand on voit Dérivis, peut-on regretter Chéron ou Adrien? Un critique justement célèbre, et dont les arrêts étaient reçus avec une soumission fanatique, avait réussi à persuader au public, à force de le répéter, que Lainez était la *colonne de l'Opéra*. Tel était l'empire exercé alors par les feuilletons de M. Geoffroy, que personne n'osait dire que la voix de Lainez était *canarde*, que sa chaleur était ignoble; et quiconque aurait osé siffler cet acteur se serait fait lapider. Il a bien voulu enfin se retirer du théâtre, et je ne m'aperçois pas qu'il ait laissé de regrets. Il y a quarante ans qu'on est convenu d'admirer la

voix de Lays, et pour mon compte, je l'admirerais encore si je le trouvais admirable. Mais cette vieille routine de chant, cette déclamation saccadée, cette voix chevrotante, n'ont jamais été de mon goût et ne sont, j'en suis sûr, du goût de personne, pas même de ceux qui applaudissent ce chanteur parce qu'on l'applaudit depuis longtemps. Dabadie doit achever de convaincre ces admirateurs par tradition, que Lays n'est point un chanteur *unique*. Il est jeune, et c'est, je ne m'en cache pas, un grand tort à mes yeux, qu'un talent qui a charmé les générations précédentes ; il faut des talens nouveaux à la jeunesse qui, tous les vingt ans, apporte dans le monde des idées et des habitudes nouvelles. Cette doctrine va choquer sans doute la sensibilité de quelques niais qui m'accuseront d'outrager l'honorable vieillesse des acteurs. J'accepte de grand cœur leurs reproches ; je suis sans pudeur à cet égard, et j'avoue que je n'ai pas le moindre respect, au théâtre, pour les cheveux blancs d'un mauvais comédien. Il a été bon, soit ; il ne l'est plus, qu'il se retire et fasse place à d'autres ; je n'aime pas le pouvoir de fait, si ce n'est au théâtre ; et, quoique très monarchique, rien ne me paraît plus ridicule et plus dangereux que les *droits acquis* d'un rôle à manteaux et la *légitimité* de l'escarpin.

C'est sans doute aussi par une respectueuse tradition que nous regardons comme autant de chefs-d'œuvre les ballets de M. Gardel. A Dieu ne plaise que je veuille contester l'art avec lequel il règle les pas et dessine les divertissemens ! il n'a point de rivaux à cet égard. Mais aussi quelle stérilité d'invention dans la composition ! On ne trouve dans ses ouvrages ni intérêt ni détails spirituels. Il se traîne servilement à la suite des

fables mythologiques et ne sait y ajouter aucun accessoire tiré de son propre fonds. Bien différent en cela de M. Milon, dont le talent sait féconder ou les sujets qu'il emprunte à la fable, ou les inspirations de son génie. C'est à lui seul qu'on doit le gai et spirituel ballet des *Noces de Gamache*, la touchante pantomime de *Clari*. Il n'a emprunté aux récits fabuleux que la principale idée du *Retour d'Ulysse*, et il a composé ce ballet qui est le véritable chef-dœuvre de la chorégraphie. Que l'on fasse taire un instant les préventions favorables qui entourent les ouvrages de M. Gardel, et qui ont dû se fortifier par l'éloignement auquel il a condamné, pendant long-temps, tous ceux qui voulaient, à l'Opéra, suivre la même carrière que lui ; on s'apercevra bientôt que, supérieur à ses rivaux dans les divertissemens, ses ballets-pantomimes sont empreints d'infertilité et d'ennui. Toutes ses compositions manquent d'unité. Comme dans les tragédies de M. Jouy on peut, à volonté, supprimer un ou plusieurs rôles, de même on peut ne jouer que le premier acte du ballet de *Pâris*, le premier acte de la *Dansomanie*, le second acte de *Psyché*, etc., etc. Il n'est pas un seul des ouvrages de M. Gardel dans lequel il n'ait placé une leçon de danse, et c'est à lui surtout que nous devons cette profusion d'Amours et de pots de fleurs dont le ballet de *Flore et Zéphire* nous aura, je l'espère, dégoûté pour toujours. Ce triste ballet, qui n'offre qu'une éternelle succession de pas et de roses, sera-t-il la clôture des ouvrages de ce genre? ce serait un grand service que M. Didelot aurait rendu à M. Gardel et au public. Du reste le public, par la froideur avec laquelle il a assisté avant hier à la représentation de *Psyché*, semblait

confirmer toutes ces observations. Le troisième acte n'a eu que peu de spectateurs ; il est difficile en effet de supporter pendant une heure les ridicules et bizarres tourmens de Psyché dans les Enfers. C'est mademoiselle Brocard qui remplissait ce rôle. Elle est toujours jolie comme un amour. C'est le seul éloge sincère qu'on puisse faire de son talent.

Tout le monde a sans doute été surpris qu'à une époque où les discussions et les disputes de la chambre se prolongent souvent jusqu'à six heures du soir, on fit commencer les représentations de l'Opéra à sept heures précises. Par cette nouvelle mesure, ne traite-t-on pas la gastronomie et le chapitre du dîner avec une légèreté et une imprévoyance presque impardonnables dans un gouvernement représentatif? Cependant la salle de la rue Lepelletier était hier presque remplie dès huit heures du soir ; dans un temps où l'on ne voit guère sur l'affiche qu'*Aladin*, *Florestan*, et la *Mort du Tasse*, il n'est pas étonnant qu'une débutante et *Fernand Cortez* attirent encore la foule.

Sans doute on veut déjà savoir si cette débutante, mademoiselle Ney (15 août), a de la grâce, si elle est jolie ; mais à cette question je répondrai seulement que mademoiselle Ney a prouvé beaucoup de méthode, qu'elle trouve souvent de beaux sons et qu'elle chante toujours juste ; malheureusement, avec beaucoup de goût et une voix assez fraîche, mademoiselle Ney n'a que peu de moyens ; aussi, après l'avoir entendue avec plaisir dans le premier acte de *Fernand Cortez*, on aurait pu croire, sans le secours des lorgnettes, que mademoiselle Ney s'était déjà fait remplacer par mademoiselle Sainville, dans le second et le troisième actes.

D'ailleurs, mademoiselle Ney était vendredi à l'Opéra la seule nouveauté de la soirée ; car je pense bien que *Fernand Cortez*, Nourrit père et Lays n'ont plus la prétention d'être des nouveautés.

Madame Dabadie paraît n'avoir abordé qu'avec crainte le chef-d'œuvre de M. Spontini. Elle n'a usé de ses moyens qu'avec réserve ; sa voix n'avait pas tout l'éclat et toute l'étendue qu'elle sait lui donner ordinairement. Ces ménagemens sont indispensables à l'Opéra, et madame Dabadie profitera de l'exemple de madame Albert, que la *Vestale*, *Fernand Cortez* et l'ancien orchestre de l'Opera ont si promptement épuisée. Du reste, les sages précautions de madame Dabadie n'ont rien ôté à la force de l'expression dramatique ; elle s'est montrée digne de chanter et de jouer l'un des plus beaux opéras modernes.

Mademoiselle Legallois, dans le joli ballet de *Nina*, a mérité qu'on la comparât à mademoiselle Bigottini ; c'est, en vérité, un sincère éloge pour toutes les deux.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES ACTEURS ANGLAIS.

2 août.

L'administration du théâtre de la Porte-Saint-Martin avait accueilli favorablement les propositions du directeur de la troupe de Windsor et de Brighton. Elle pen-

sait, avec raison, que la représentation de quelques chefs-d'œuvre britanniques devait piquer vivement la curiosité. Elle se doutait bien que ces ouvrages ne pourraient être du goût de tous les Français, si délicats sur les convenances dont les auteurs anglais ne font pas de cas au théâtre. Mais en même temps elle espérait qu'une audition calme laisserait au moins à des spectateurs paisibles la liberté de comparer d'abord, et d'improuver ensuite. C'est ainsi qu'on agit ordinairement, toutes les fois cependant que l'esprit de parti ne vient pas, de dessein prémédité, s'asseoir sur les banquettes de nos théâtres.

Malheureusement pour la tranquillité publique, une foule de juges, par un esprit national qui a paru malentendu à tous les gens raisonnables, ont cru leur conscience obligée à siffler sans avoir ni vu ni écouté. Ils ont sans doute pensé que leur justice serait bien plus embarrassée lorsqu'elle aurait écouté ce qu'elle n'aurait pas compris. Néanmoins, la promptitude de leur décision a fait un acte d'intolérance d'un jugement anticipé.

Leur manière de procéder a convaincu quelques aristarques sévères que Shakespeare n'avait pas le sens commun; qu'il avait mis dans ses ouvrages une foule de choses de mauvais goût, et qu'enfin il avait eu le tort de n'avoir jamais voulu se conformer aux règles de notre théâtre, et de ne jamais imiter la manière de Racine et de Voltaire, qui n'ont vécu qu'après sa mort. Quelques-uns de leurs auditeurs bénévoles les ont remerciés, et, à l'exemple de M. Bonardin, se sont formé une opinion des différens avis qu'ils venaient de recueillir. Ils sont partis de là, et les sifflets, les cris,

les huées, le tumulte ont été *crescendo*, surtout quand nos amateurs se sont rappelé que nos grands talens français ne jouaient jamais en public à Londres, où les grands seigneurs et les gens riches, jaloux du plaisir de les entendre, ne veulent point le faire partager à *John Bull*, qui n'est pas plus estimé à Londres qu'à Paris.

Si le public français avait eu l'intention de montrer son esprit national à l'occasion de quelques acteurs anglais venus à Paris pour y jouer cinq ou six fois, il semble que son absence eût été le meilleur moyen de prouver le peu de cas qu'il voulait faire de leurs talens. Une salle vide eût été beaucoup plus nationale que les scènes inconvenantes qui se sont passées. Elles ont laissé aux étrangers qui en ont été témoins, la satisfaction de dire qu'on avait condamné des coupables sans les connaître. Puissent-elles ne leur avoir pas fait penser que les Français n'étaient plus ces modèles d'urbanité et de politesse si long-temps donnés pour exemple aux autres nations de l'Europe !

La troupe anglaise, pour remplir les conditions d'un engagement que l'administration du théâtre ne peut rompre, devait donner le lendemain vendredi une représentation composée de l'*Intrigue*, petite pièce, et du chef-d'œuvre de Shéridan, *the School for Scandal*, qui a donné naissance à notre comédie du *Tartufe de Mœurs*. On pouvait espérer, cette fois, que l'*Ecole du Scandale* ne serait point une pièce de circonstance, et que les rixes et les coups de poings ne donneraient pas à la Porte-Saint-Martin une seconde soirée anglaise.

Il en a été tout autrement. Le *libéralisme* irrité a

caché, sous la couleur de l'esprit national, ce besoin de troubles publics, à l'aide desquels il espère toujours faire illusion au pays sur l'origine, la tyrannie et l'administration d'un gouvernement qui, en nous remettant en paix avec l'Europe, a donné à la France la plus grande somme de liberté et de prospérité dont elle ait joui jusqu'ici. La haine contre l'Angleterre est aujourd'hui à l'ordre du jour parmi les *oarbonari* et les *descamidos* français, qui réclament et célèbrent pourtant avec enthousiasme toutes les sympathies étrangères, pourvu seulement qu'elles soient haineuses et révolutionnaires.

La ferme volonté de ne point laisser jouer les acteurs anglais, s'est manifestée de la manière la moins douteuse. Un spectacle français a été offert et accepté. On a joué les *Ensorcelés*, et ils devaient être suivis de *Kabri*, sans que le public eût fait aucune demande et sans qu'on lui eût fait aucune promesse. On se disposait à jouer cette seconde pièce, lorsque l'autorité compétente a fait donner, par les commissaires de service, l'ordre de suspendre le spectacle. Tandis qu'on attendait vainement au théâtre des ordres qui n'arrivaient pas, et qui devenaient pourtant indispensables, un des directeurs s'était rendu près de l'autorité, afin d'obtenir une décision qui aurait déterminé la conduite qu'ils devaient tenir. Mais le temps employé à recevoir ces ordres, à faire des démarches confuses et multipliées, avait excédé de beaucoup la durée d'un entr'acte ordinaire.

Le public impatienté s'en est pris à la toile immobile, et l'a assaillie à coups de chaises, de banquettes, de portes; les spectateurs en rumeur ressemblaient à des

députés du côté gauche. Enfin elle se leva cette toile obstinée et présenta à tous les regards une double haie de gendarmes qui marchèrent en avant, et firent évacuer le parterre et les premières loges, tandis que des secondes et des troisièmes on faisait pleuvoir sur eux des épigrammes et des banquettes. En peu d'instans la salle fut vidée, sans que de graves accidens en soient résultés. Le tout s'est passé sans beaucoup de bruit et il y a eu peu d'arrestations. Plusieurs scènes particulières aussi scandaleuses, que celles qui avaient eu lieu à la première représentation se sont encore renouvelées.

Il n'a plus été possible de se méprendre sur la cause des désordres qui viennent d'avoir lieu au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Qu'on lise les réflexions publiées à ce sujet dans les journaux politiques ou même *littéraires* d'une certaine couleur, on verra si les efforts maladroits qu'ils font pour donner le change à l'opinion, ne mettent pas la vérité dans tout son jour.

On a parlé de *goût* et de *raison*; mais les gens raisonnables n'ont pas l'habitude de condamner sans entendre, et les acteurs anglais n'avaient pas encore paru qu'ils étaient déjà sifflés. Quant au goût, il suppose la politesse des manières et celle du langage, et tout le monde sait par quels actes et dans quels termes s'est manifestée l'opposition.

L'anecdote suivante, à laquelle a donné lieu la première représentation des acteurs anglais, montre quelle était la réputation d'urbanité dont nous jouissions chez nos voisins, et en même temps de quelle manière les jeunes Français soutiennent aujourd'hui cette réputation.

Un amateur qui se trouvait sur le théâtre adressait

quelques complimens de condoléance à l'un des acteurs anglais qui, dès leur entrée, avaient été accueillis par des huées et par des sifflets. « Oh! dit celui-ci, les Français sont galans et nos dames vont paraître. » A peine avait-il prononcé ces mots que miss Gaskill se présente sur le théâtre, et qu'un gros sou, lancé par un des galans spectateurs qui siégeaient au parterre, blesse grièvement au front cette jeune et jolie actrice.

C'est plus ridiculement encore qu'on a voulu faire intervenir la *dignité nationale.* La dignité nationale consisterait-elle à nous montrer aussi intolérans et plus grossiers encore que nos voisins?

Tranchons le mot; le goût, la raison, la dignité nationale, ne sont ici pour rien. Mais Paris n'avait jamais vu d'acteurs anglais; la nouveauté du spectacle devait nécessairement attirer une foule considérable; plus l'affluence est grande, plus il est difficile de prévenir ou d'apaiser le désordre, et malheureusement il existe en France une classe de gens pour qui le désordre est un besoin.

Le directeur de la troupe anglaise, M. Penley, s'est réfugié, avec ses acteurs et son répertoire, à la petite salle de la rue Chantereine. Il en a appelé

Du parterre en tumulte au parterre attentif;

et cet appel a été favorable. La petite cabane dramatique où se sont réfugiées les victimes britanniques de l'opinion des vrais *Francé* révolutionnaires, s'est remplie chaque jour davantage. Il se pourrait bien, qu'avec le temps, les représentations anglaises devinssent une affaire d'études théâtrales et de bon goût public.

Quoique la troupe de M. Penley puisse être comparée à nos troupes de province, et qu'elle ne renferme aucun de ces talens ni aucune de ces célébrités dramatiques qui font fureur à Londres, elle mérite cependant d'être encouragée. Elle lutte de tout son zèle contre une foule de désavantages, au nombre desquels il faut placer en première ligne les proportions étroites et mesquines de la scène où elle a été exilée. On parle de l'arrivée prochaine de Kean, et on espère que M. Penley pourra prendre des arrangemens pour placer ses acteurs dans un cadre plus favorable. La salle Favart est vacante, et celle de Louvois va bientôt redevenir disponible pendant quatre jours de la semaine, attendu la réintégration de MM. de la rue de Richelieu dans leur domicile restauré.

Il faudrait que ces conditions de local et de comédiens de premier ordre fussent remplies, pour juger le théâtre anglais en action, ou même pour en parler avec quelque convenance. Dans l'état des choses, on ne peut regarder ceci que comme un essai parfaitement incomplet, qui donne cependant le désir d'une épreuve développée, mais dont on ne peut garder qu'un *memento* pour l'histoire des mœurs publiques et théâtrales.

Les pièces jouées par les Anglais, depuis quelques jours, sont *the Scool for Scandal*, *Jane Shore, Romeo and Juliet*, *Wallace*, quelques mélodrames modernes qui ne font point honneur au génie britannique, et plusieurs pièces ou *farces*, qui nous ont semblé sortir de notre propre répertoire.

Trois acteurs paraissent seuls mériter d'être remarqués: ce sont M. *Barton*, M. *Bromley*, et *miss Penley* qui, dans *Wallace*, *Romeo* et *Jane Shore*, ont eu des

accens et une pantomime remplis de pathétique et de vérité. A la fin de l'une de ces soirées, M. Bromley a reparu vêtu d'un costume antique et a récité l'*Ode* célèbre de Dryden *sur la fête de Sainte-Cécile*, ou la puissance de la musique. Cette ode, où sont prodigués les trésors de la plus belle imagination, langue commune à tous les pays, et ceux de la plus riche poésie, mérite plus particulièrement sensible aux Anglais; cette ode, dis-je, a été déclamée par M. Bromley avec un enthousiasme et une variété d'intentions qui ont enlevé tous les suffrages.

Il faut le dire, dût cette franchise irriter les aristarques *francé* de la Porte-Saint-Martin, l'auditoire qui suit les représentations de la troupe anglaise s'est montré seul et vraiment *Français*; il sait que les lettres et les arts ont le monde pour patrie; il sait qu'honorer des talens étrangers, c'est s'honorer soi-même; il applaudit la tragédie anglaise, comme il applaudit *Athalie* et la musique de Rossini; il applaudit miss Penley, comme il applaudit Talma et madame Pasta.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

DÉBUTS DE MADEMOISELLE MANTE. — LE MISANTHROPE. — TARTUFE. — LA GAGEURE IMPRÉVUE.

14 septembre.

La Comédie-Française a vu hier les débuts d'une jeune personne dont la présence doit faire une vive sen-

sation. Mademoiselle Mante, qui n'a été précédée d'aucune réputation de province ou d'école, vient de se placer d'elle-même au premier rang, et de promettre à la comédie de complètes et longues consolations. Il fallait cependant que ce talent si jeune et si inconnu eût jeté quelque alarme dans les coulisses, car, en entrant dans la salle, j'ai vu les premières loges assez bien garnies... de sociétaires ; ce qui m'a fait prendre la résolution de suivre, avec un égal intérêt, la débutante dans son rôle, et certaines rivalités dans leur contenance.

A dire vrai, je crains fort que le prestige n'opère dans le même sens sur le public, et que le rapide entraînement de la faveur, s'attachant à une coquette de vingt ans, parée, malgré sa beauté, de toutes les séductions de l'art, ne délaisse et n'abandonne une coquette recommandable par ses longs services. Le public est ingrat, parce que le public change et se renouvelle, et qu'au théâtre les fils ne peuvent tenir compte du plaisir qu'y ont trouvé leurs pères. Félicitons mademoiselle Mante d'apporter à la scène des avantages et des qualités qui vont lui conquérir le suffrage des générations présentes.

La manière dont elle a abordé le grand et difficile rôle de Célimène est faite pour inspirer les plus hautes espérances à tous les amis de l'art dramatique. Ce rôle, comme on le sait, exige à peu près tous les tons, et, surtout vers la fin de la pièce, présente des difficultés qu'une actrice consommée peut seule surmonter. Mademoiselle Mante en a parcouru toutes les parties avec un aplomb étonnant, une sagacité, une intelligence singulières. Ce qui fera le succès, ce qui hâtera la renommée de mademoiselle Mante, avant même qu'elle

ait acquis tout ce que l'habitude du théâtre peut ajouter aux dons de la nature, c'est l'harmonie parfaite qu'on voit dans toute sa personne avec son emploi. Mademoiselle Mante est grande et bien faite; sa figure est noble et gracieuse tout à la fois; sa voix est accentuée, mais un peu rude; son sourire est charmant, et je crois pourtant qu'elle excellera dans les rôles où il conviendrait de lui donner une expression fière et dédaigneuse. On n'a pas senti un seul instant, dans la jeune Célimène, l'embarras d'un début, et sa contenance a été toujours pleine de naturel et de facilité : on ne peut se faire une idée de la surprise que les spectateurs semblaient éprouver. Mademoiselle Mante a soutenu l'épreuve de la seconde pièce avec une égale supériorité, et a produit enfin une impression d'autant plus vive et plus profonde, qu'elle était moins attendue. Je n'ai point d'expressions pour peindre l'enthousiasme qu'a excité l'apparition d'un talent inespéré, et que la fortune semble envoyer au secours du théâtre mourant. Mademoiselle Mante a été redemandée avec transport.

Le chef-d'œuvre de Molière a été représenté avant-hier avec un ensemble très satisfaisant : Michelot et Firmin dans les deux marquis, Baptiste aîné dans Philinte, et madame Hervey dans Arsinoé, ont obtenu de justes et nombreux applaudissemens. Le rôle d'Eliante n'a qu'une tirade; mais cette tirade a été dite par mademoiselle Dupuis avec un charme inexprimable, et cette actrice, dont le talent s'accroît de jour en jour, a reçu d'éclatans témoignages de la satisfaction publique. Quant à Damas on n'en doit plus rien dire; il promet de se retirer à Pâques : il faut lui prouver quelque reconnaissance de ce bon procédé.

Le *Misanthrope* a été suivi de la *Gageure imprévue*, jolie comédie d'un écrivain que nos modernes beaux-esprits affectent de dédaigner, et qu'ils feraient mieux d'étudier, sinon pour l'élégance et la pureté du style, du moins pour l'adroite combinaison des scènes, la vérité des caractères et la connaissance des effets dramatiques. Dans cet ouvrage, comme dans le *Misanthrope*, mademoiselle Mante a donné aux nombreux spectateurs accourus pour l'entendre et la juger vingt occasions d'applaudir sa rare intelligence, la justesse de ses intentions, la finesse de son jeu et la piquante expression de sa pantomime. La *Gageure imprévue* a offert encore au public une amélioration importante : mademoiselle Dupont remplaçait mademoiselle Lebrun dans le rôle de la soubrette : autant cette dernière avait paru gauche, froide et grimacière, autant mademoiselle Dupont a été franchement gaie. On ne saurait prodiguer trop d'encouragemens à cette actrice qui a trop de talent, peut-être, pour que ses camarades lui accordent les occasions d'être souvent applaudie.

Il n'est personne aujourd'hui qui ne considère le *Misanthrope* et le *Tartufe* comme les plus hautes conceptions auxquelles puisse atteindre le génie comique; mais, d'accord sur ce point, les avis sont partagés sur le degré de mérite de ces deux chefs-d'œuvre et sur le rang que chacun d'eux doit obtenir dans l'estime des connaisseurs. Les philosophes du dix-huitième siècle décernèrent la prééminence à *Tartufe*, et la cause de leur prédilection est facile à découvrir : ils comprirent quel parti l'on pouvait tirer contre la religion qu'ils voulaient renverser, d'un ouvrage dirigé contre l'hypocrisie; ils sentirent qu'on pourrait aisément persua-

der à ce troupeau d'hommes irréfléchis, habiles à tout confondre, que, puisque Tartufe, hypocrite scélérat, capable des plus grands crimes, remplit scrupuleusement ses devoirs religieux, on est fondé à croire que tout homme fidèle à ces pieux devoirs est un hypocrite dont il faut se défier. Ce petit raisonnement *philosophique*, adopté, quelques années plus tard, par d'autres *philosophes*, servit de base à leur conduite, et ils avaient une si grande peur des *Tartufes*, qu'ils fermèrent les églises, proscrivirent le culte, égorgèrent les ministres : c'était le moyen le plus simple et le plus expéditif.

Mademoiselle Mante s'est montrée digne de cette grande conception de *Tartufe*; elle y porte cette décence, ce ton élevé, noble et sévère auxquels savent bien difficilement se résigner les actrices. Mademoiselle Mante a joué Elmire avec une intelligence parfaite, avec une distinction fine de toutes les nuances qu'exige ce rôle délicat. Elmire est une femme vertueuse qui ne doit s'abandonner qu'avec une réserve de pudeur et d'honnêteté à la résolution de démasquer Tartufe. Mademoiselle Mante a rendu à merveille cette situation difficile.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

ROMEO E GIULIETTA. — OTELLO. — MADAME PASTA. — GARCIA. — MADEMOISELLE NALDI. — MADAME BONINI. — DÉBUTS DE MESDEMOISELLES BUFFARDIN ET BERTOLLI. — LA CONSPIRATION DE LA ROCHELLE.

Août et septembre 1822.

De tous les théâtres de Paris, l'*Opéra Buffa* est assurément le plus stérile et le plus ingrat pour la critique. D'abord il est convenu que les Italiens ne sont point acteurs. Ils ont la permission d'être froids; on leur pardonne jusqu'à la gaucherie. Qui pourrait leur reprocher des défauts dont ils ont le privilége? Je sais fort bien qu'on va citer madame Pasta; mais on la citera précisément parce qu'elle fait exception. Madame Pasta a introduit les habitudes tragiques dans la scène italienne : c'est une véritable innovation.

Il est également convenu qu'il ne faut pas se montrer sévère sur le costume. La mise bizarre des Italiens, l'abus qu'ils font des ornemens et des dorures, sont depuis long-temps consacrés. Personne ne sera tenté d'exiger d'eux la vérité tout-à-fait historique que Talma s'étudie à porter dans ses manteaux, et même dans ses perruques. Ils ont tout au plus quelque ressemblance avec un autre acteur qui représente ordinairement le

sauvage Zamore en robe de crêpe, et fait dire quelquefois que ce tragédien avait l'air tant soit peu bouffon.

Parlerai-je maintenant des poëmes? N'est-ce pas une chose reçue qu'ils sont détestables, et qu'en fait d'absurdité, tout est permis aux auteurs de *libretti*.

Ainsi donc, ôtez d'un théâtre le jeu des acteurs, la convenance dans les costumes, et le sens commun dans les poëmes, que reste-t-il? de la musique et des chanteurs. Le critique se trouve ainsi renfermé nécessairement dans un cercle très étroit d'observations; il ne lui reste d'autre ressource que d'être sévère et d'enregistrer jusqu'à la moindre faute.

L'opéra de *Romeo e Giulietta* doit prendre place parmi ces chefs-d'œuvre, à l'abri des outrages du temps, et destinés à fixer, d'une manière invariable, les caractères de la musique dramatique. Zingarelli semble en avoir pénétré tous les secrets. La mélodie de ses airs, franche et énergique, peint toujours les idées qu'il veut rendre et les sentimens qu'il veut exprimer. Cette unité de couleur, dans toutes les parties de la composition, n'est jamais troublée par des accompagnemens trop simples ou trop compliqués, et son orchestre, animé de toutes les puissances de l'harmonie, ne produit que des effets secondaires, qui viennent orner sa pensée, sans altérer son prémier éclat. Une si belle composition demande, il est vrai, une exécution en rapport avec les beautés qu'elle contient; mais dire que madame Pasta a déployé son talent ordinaire dans le rôle de Roméo, n'est-ce pas affirmer que Zingarelli a trouvé un interprète digne de lui? Pleins du souvenir de la dernière représentation de cet opéra, les amateurs sont venus redemander les vives émotions qu'ils avaient

éprouvées : leur attente n'a point été trompée. Dans le troisième acte, dans cette scène déchirante où Roméo attend la mort qui doit la réunir à Juliette, madame Pasta trouve des accens d'une douleur si vive et si profonde qu'elle arrive à la véritable illusion théâtrale, en faisant partager au spectateur tous les mouvemens dont elle est agitée. Ce n'est plus un rôle qu'elle chante, on dirait qu'elle s'abandonne à une improvisation subite de son âme, et c'est après l'avoir vue et entendue dans cet ouvrage que Talma disait, dernièrement, avec autant de vérité que de grâce : « *Voilà la première fois que je vois jouer la tragédie.* » Bordogni est toujours un excellent chanteur ; mais nous pensons que le rôle d'Everard est un de ceux qui conviennent le moins à la nature de sa voix. Cependant, le public lui a su gré de ses efforts dans le bel air : *Misero, che faro*, dont il a fait sentir toutes les beautés. Madame Pasta, redemandée après la pièce, a reparu accompagnée de mademoiselle Naldi, qu'elle associe volontiers à ses succès, et qui mérite en effet une part des applaudissemens par la manière souvent heureuse dont elle s'acquitte du rôle difficile de Juliette. Dans les *Noces de Figaro*, mademoiselle Naldi, si fraîche d'ailleurs et si jolie sous la cornette de Suzanne, n'attaque pas toujours franchement les notes élevées de son rôle. Madame Bonini qui avait, dit-on, à Florence une très belle voix, se borne trop à faire preuve de goût et de méthode.

Quant à mademoiselle Buffardin, c'est une élève de l'Ecole royale de Musique et de Déclamation qui ne peut lui apprendre, avec nos solféges nationaux, nos professeurs surannés et nos partitions de tragédies chan-

tées ou de comédies à ariettes, l'accentuation et la vocalisation italiennes. C'est une chose funeste pour le Théâtre-Italien que le sevrage dans lequel il est retenu par l'Académie royale de Musique et ses suffragans, qu'on lui a donnés pour directeur et régulateur : aussi des difficultés et des dissonances administratives s'élèvent de tous côtés. Il serait bon d'examiner jusqu'à quel point un théâtre, comme celui de la rue de Louvois, riche des talens les plus distingués et véritablement italiens, fréquenté par la portion du public la plus éclairée et la plus difficile, doit être consacré désormais à des débuts d'écoliers.

Mademoiselle Buffardin n'est pas autre chose qu'une écolière, et il faudrait dire pis encore, peut-être, de mademoiselle Bertolli, jeune Italienne du même pays et de la même école que sa compatriote de la rue Bergère, qui vient de paraître, pour ne plus reparaître, il faut l'espérer, dans un des chefs-d'œuvre de Rossini.

Il faut, du reste, consigner ici un étrange scandale survenu pendant le cours d'une représentation d'*Otello*, et qui fait assez bien la suite et le pendant des troubles de la Porte-Saint-Martin. — Une main invisible a fait pleuvoir dans la salle un grand nombre d'exemplaires de la liste des jurés dans l'affaire de la conspiration de la Rochelle. Tous les moyens de terreur sont bons à de certaines gens. Celui-ci a du moins le mérite de la nouveauté; mais on se demandait, avec inquiétude, de quel spectacle prochain ou retardé ces papiers étaient le programme.

Cet incident une fois épuisé, les dilettanti se sont remis à écouter *Otello*, qui seul pouvait, sans doute, les distraire de cette impression fort peu musicale. —

Cet opéra, comme tous les ouvrages qui ont le rare mérite de l'originalité, demande une attention soutenue de la part du spectateur jaloux d'en saisir les beautés. Le langage de l'imagination n'est pas toujours facile à entendre; et ceux qui se hâtent de juger une œuvre musicale courent le risque de ne la pas comprendre ou de lui prêter des charmes qui lui manquent. — *Otello* a été, dans l'origine, l'objet d'une admiration bien justifiée, mais qui s'est étendue jusqu'à l'acteur chargé du rôle principal. Garcia, engagé dans une mauvaise route, a continué ses contorsions et ses éclats de voix, qu'il prodigue dès la première scène, et qui le privent de tous ses moyens lorsque l'action les réclame. Il n'est pas nécessaire de rouler les yeux dans leur orbite, de secouer la tête et de transformer ses mains en griffes pour imprimer la terreur. Cette factice énergie est au moins aussi éloignée des inspirations tragiques, que le gracieux sourire et la démarche sautillante de Bordogni; encore est-il juste de convenir que ce dernier doit à son sang-froid de ne jamais altérer la note, tandis que dans ses accès de rage, le Maure de Venise pousse des cris aigus qui blessent les oreilles et trahissent l'épuisement de ses forces. Ce n'est pas le talent qui manque à Garcia; on ne saurait lui refuser de la chaleur, de l'entraînement : mais tout cela est mal coordonné, l'accent de l'âme n'y prend pas assez de part.

Ces défauts ne se montrent que dans les airs ou les duos : aussi ne nuisent-ils point à l'ensemble de la représentation du chef-d'œuvre de Rossini. Il produit son effet ordinaire sur les nombreux amateurs qui accourent pour l'entendre. Fidèle au système de perfection qu'elle a adopté, madame Pasta s'est montrée égale à elle-

même, c'est-à-dire admirable dans toutes les parties de son rôle ; seulement elle devrait prendre quelques arrangemens de défense personnelle avec Otello-Garcia pour éviter les suites de son agonie.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE SOLITAIRE, OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES, PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE M. CARAFFA.

16 août 1822.

Je conçois bien la réunion de quelques hommes dans un intérêt commun et le succès que peut obtenir une association tant qu'il s'agira d'atteindre le but proposé aux efforts de chacun de ses membres. Le désir du triomphe, la cupidité font taire toutes les prétentions. Chacun travaille avec zèle, avec désintéressement même, à la fondation de la république ; et la prospérité naît de ce concours d'efforts et de cette abnégation de soi-même. Mais dès que le succès est assuré et qu'il s'agit de fixer les rangs, et de régler les droits, l'union s'évanouit, les vanités s'élèvent, les intérêts particuliers sont seuls écoutés, et tout le monde en souffre. Telle est à peu près l'histoire de toutes les associations : unies pour le succès, divisées après la victoire. La Comédie-Française et l'Opéra-Comique en fournissent encore de risibles exemples. Lorsque ces deux théâtres se sont, chacun, rassemblés en société, tout a été le mieux du

monde pendant quelque temps. Les premiers sujets jouaient avec zèle des ouvrages qu'ils avaient reçus sans demander le nom des auteurs. Ils admettaient, pour les doubler et leur succéder un jour, de jeunes comédiens dont les efforts étaient encouragés par le public.

Aujourd'hui tout est changé. Lafon a été obligé de renoncer à jouer la comédie, parce que M. Damas s'est persuadé, sans consulter le public, qu'il était le légitime héritier de Fleury, et l'on sait combien, en général, ces messieurs respectent le principe de la légitimité. Mademoiselle Mars, que nos enfans seront obligés de trouver toujours jeune, a exilé au faubourg Saint-Germain les grâces et les talens de mademoiselle Anaïs. Chenard n'a jamais voulu recevoir d'autre double que M. Darancourt, que nous subissons maintenant. M. Paul aimait mieux se faire moquer de lui deux fois par semaine que de laisser jouer Lemonnier, et il a forcé Lafeuillade à aller se briser la poitrine contre les épouvantables accompagnemens de l'orchestre de l'Opéra.

Le plus grand de tous les grands hommes de son siècle, Louis XIV, pour venger le duc de Vendôme d'une sotte raillerie, disait, lorsque ce général eut réparé les désastres de l'armée d'Espagne : *Voilà ce que c'est qu'un homme de plus.* Les sociétaires du théâtre Feydeau peuvent dire, en montrant les succès non ruineux qu'ils obtiennent depuis quelque temps : *Voilà ce que c'est qu'un homme de moins.* Depuis que cette société a été heureusement privée d'un acteur... je me trompe... d'un chanteur... je me trompe encore... je voulais dire d'un administrateur (M. Paul), qui, si

l'on en croit les médisances, n'administrait bien que ses propres affaires, on a remarqué dans la troupe plus de zèle et d'activité. D'anciennes pièces, en possession des faveurs du public, ont été déjà ou vont être remises au courant du répertoire, et deux ouvrages nouveaux ont été *montés* et joués avec une célérité dignes d'éloges sous plusieurs rapports. Chose remarquable ! Ce n'est ni aux costumes, ni aux décorations que la *Bergère Châtelaine* et *Nadir et Selim* doivent leur triomphe. Bien plus encore ! l'astre de la rue Feydeau ne brille point dans ces deux ouvrages, et le public a revu l'un et a accueilli l'autre avec une faveur remarquable. Quoi ! suffirait-il donc, pour réussir maintenant à l'Opéra-Comique, de poëmes raisonnables et de jolie musique ? Encore un peu et nous aurons peut-être de bonnes pièces, gaies et bien écrites. Que les sociétaires y prennent garde, il faudra alors de bons acteurs pour les jouer !

Cette dernière réflexion n'est point applicable à la pièce d'hier. Rien ne supporte mieux la médiocrité des comédiens que le mélodrame, et le *Solitaire* en est un. L'auteur n'a pas cherché à le déguiser ; il l'aurait d'ailleurs vainement essayé. C'est du roman de M. d'Arlincourt qu'il a tiré l'idée principale de sa pièce, et tout ce qui vient de cette source est faux dans la conception, violent dans l'expression. Tels sont les signes distinctifs du mélodrame. M. Planard a trop d'esprit et de talens pour s'abuser lui-même à cet égard. Il a cru que quelques situations touchantes, et surtout l'inexplicable vogue du roman de M. d'Arlincourt, pourraient assurer le succès de son drame et varier les plaisirs du public. Il faut lui en savoir gré, tout en lui reprochant cepen-

dant d'avoir appliqué sa parfaite connaissance de la scène à un semblable ouvrage. L'auteur du *Mari de Circonstance* et d'*Emma* est assez riche de son propre fonds. C'est là seulement qu'il doit puiser pour nos plaisirs et pour sa réputation. Celle-ci ne s'accroîtra point par le *Solitaire*, quoique M. Planard ait su éviter avec goût tout ce qui aurait rappelé trop évidemment le style de l'homme du Mont-Sauvage et de la Vierge de la Vallée.

Je ne donnerai point l'analyse de cet ouvrage, dans lequel on remarque l'habileté ordinaire de M. Planard à conduire une intrigue et à disposer les morceaux de musique. M. Caraffa en a profité quelquefois. Cependant ce compositeur ne s'est point encore montré assez docile aux critiques qui avaient été adressées à sa *Jeanne d'Arc*. Sa musique est trop brillantée et manque souvent d'expression. C'est un tort grave sur la scène française. Il y aurait de l'injustice toutefois à ne pas reconnaître la supériorité de cette partition sur celle de l'*Héroïne d'Orléans*. Les inconvenances musicales sont plus rares et les beautés plus nombreuses. Nous aurons sans doute des éloges à ajouter à ceux-ci lorsque nous aurons entendu cet ouvrage plusieurs fois.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

DÉBUT DE MADAME MOREAU SAINTI.

1er septembre 1822.

Avant de faire sa rentrée dans la rue de Richelieu, et de commencer une ère nouvelle, la Comédie-Française semble avoir voulu se débarrasser des débuts de madame Moreau Sainti. C'est une espèce d'arriéré qu'il lui a paru indispensable de liquider à huis clos dans la petite maison de Louvois. N'attachons donc pas plus d'importance à cette affaire qu'on ne paraît avoir voulu lui en donner, et accueillons madame Moreau avec l'indulgence que l'on doit à toutes les jolies femmes qui ont la complaisance de jouer la comédie.

Madame Moreau a abordé le rôle de Julie de la *Coquette corrigée* avec une sorte de confiance dont on lui a su gré, et mademoiselle Mars va maintenant donner aux débutantes cette audace de ne plus craindre une concurrence dont son âge a l'air d'affaiblir tous les jours le danger. Mais mademoiselle Mars, qui conserve toutes les prétentions de son ancien talent et qui exerce tous les droits de son éternel empire, restera long-temps encore au théâtre, pour punir de ses succès et de sa jeunesse la première débutante qui aura moins de quarante ans.

Je ne sais si madame Moreau a prévu toutes les conséquences d'un pareil despotisme, mais qu'elle se ras-

sure, mademoiselle Mars pourra bien lui pardonner, quoiqu'elle soit jolie. La manière dont madame Sainti a débité le rôle de Julie plaidera pour elle auprès du chef d'emploi. Si la débutante continue comme elle a commencé, on peut donc prédire son admission. Mais qu'elle y prenne garde! si elle n'a pas montré des qualités trop effrayantes, elle n'est pas non plus tombée dans des défauts trop rassurans. Quand elle sera admise, qu'elle se surveille; elle pourrait bien ajouter par ses progrès aux difficultés que lui occasionera d'abord sa figure. Madame Moreau a été à peu près la même dans les deux pièces, et elle a recueilli des applaudissemens d'encouragement qui ne peuvent tirer à conséquence: la salle est si petite, et elle était si vide!

Brueiys et Palaprat est une agréable broderie que les comédiens affectionnent et qu'ils donnent un peu trop souvent: l'auteur y a peint le plaisir de faire des vers et des dettes, d'être poète et pauvre en même temps, avec une vérité qu'il n'a pas cru devoir trop tôt abandonner dans la pratique. Tout le monde sait qu'aujourd'hui M. Etienne s'est fait propriétaire et orateur. C'est sans doute avec sa prose qu'il achète ses terres. J'en fais bien mon compliment à ses lecteurs et à ses fermiers.

INAUGURATION DE LA NOUVELLE SALLE.

1er et 2 septembre 1822.

Le lendemain, la Comédie-Française a fait sa rentrée solennelle dans la salle de la rue de Richelieu,

où le public réclamait depuis long-temps des réparations. On a voulu mettre autant de convenance dans le spectacle que de propreté dans la salle, et l'on s'est résigné à donner la préférence à Corneille et à Molière sur M. de Jouy et M. Duval. *Cinna* et *Amphitryon* ont donc, pour cette fois seulement, et sans que cela tire à conséquence, obtenu le pas sur *Sylla* et *Edouard en Ecosse*. Sauf cette première concession à la décence, que nous devons d'autant plus remarquer que nous devions moins nous y attendre, il ne nous restera pas grands complimens à adresser à MM. de la Comédie-Française.

La salle d'abord, qui était en ce jour l'objet principal de l'attention et de la curiosité publique, ne l'a pas, ce nous semble, satisfaite. Les colonnes qui coupaient les loges ont disparu, et le coup d'œil n'y a rien gagné. Il paraît au surplus qu'on n'a cherché dans la disposition de ces loges que la possibilité de gagner le prix de quelques places de plus.... A la bonne heure! c'est l'esprit de l'endroit, mais c'est une peine bien inutile, car l'embarras n'a jamais été de trouver des places pour le public, mais un public pour les places. Le fond des loges est rouge, et cette couleur écrasera nécessairement les plus belles toilettes. Le reste des bordures est bleu et or, et tout cela est enjolivé, maniéré, sans grandiose, sans caractère. On peut dire que la décoration de la salle est un contre-sens perpétuel. On pourra trouver tous ces colifichets assez gentils; mais on a perdu de vue le ton simple, grand et noble que devait offrir la scène honorée des chefs-d'œuvre sévères de Corneille, de Molière et de Racine.

Rien n'a été changé à la distribution extérieure;

mais pour revenir à l'intérieur, le foyer, déjà si étroit, a encore été resserré, et il ressemble maintenant à un corridor du Gymnase. Il paraît que cet inconvénient résulte de la nécessité où l'on a été de prendre un espace assez considérable pour la loge destinée à monseigneur le duc d'Orléans, propriétaire de la salle. Aussi maintenant le corridor des premières se trouve coupé et interrompu. Nous avons remarqué, dans le foyer, un beau buste du roi, par M. Romagnesi. L'assemblée était nombreuse, et l'on y a remarqué monseigneur le duc d'Orléans avec toute sa famille.

Jamais peut-être *Cinna* n'a été plus mal joué. Aussi le parterre a été calme et froid même envers Talma, qui nous a paru lourd, traînant, fatigué et monotone. Il s'est un peu réveillé dans la grande et magnifique scène du cinquième acte. J'oubliais de dire que la quatrième scène du troisième acte, entre Emilie et Cinna, avait été fort applaudie. Quand Lafond est arrivé à ces beaux vers :

Le Ciel a trop fait voir en de tels attentats,
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats.
Et quoi qu'on entreprenne, et quoi qu'on exécute
Quand il élève un trône, il en venge la chute;
Il se met du parti de ceux qu'il fait régner.
Le coup dont on les tue est long-temps à saigner,

il a produit une sensation profonde qu'il serait plus facile d'expliquer que de peindre.

Amphitryon a terminé fort gaiement la soirée. Mademoiselle Leverd a été charmante dans Alcmène. J'oubliais la plus grande nouveauté de la soirée : M. Damas a été passable.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ALFRED-LE-GRAND, BALLET-PANTOMIME EN 3 ACTES, DE M. AUMER, MUSIQUE DE M. DE GALLEMBERG, DÉCORS DE M. CICÉRI.

20 septembre 1822.

Malgré les déclamations de quelques gens intéressés à soutenir l'opinion contraire, il faut avouer pourtant que tous les rois ne sont pas des tyrans. Dans la longue suite de monarques que l'histoire présente à nos observations, il en est qui doivent, ce semble, réduire au silence les détracteurs de la royauté et conquérir au moins l'estime de ceux qui réservent leurs respects et leur amour pour des souverains..... qui ne méritent même pas ce nom.

Plein d'une piété éclairée, d'une sagesse remarquable, ayant pour ses sujets l'affection d'un père, s'occupant sans relâche de leur bonheur, éloigné de tous les plaisirs frivoles, consacrant à l'étude des lettres les instans que n'absorbent pas les besoins de l'état, introduisant dans son pays les instructions qui doivent le rendre heureux et fort, tel est le portrait d'un roi que l'histoire d'Angleterre désigne sous le nom d'*Alfred-le-Grand*, mais que l'Europe entière, et la France surtout, peuvent appliquer avec justice à un prince que le respect seul me défend de nommer ici.

Cet Alfred, rentré dans ses états après des guerres longues et cruelles, régna paisiblement sur un peuple qui eut la sottise de reconnaître et d'admirer les vertus de son légitime souverain, et la sottise, plus grande encore, de consentir à être heureux sous un gouvernement doux et paternel. Ces gens-là doivent nous faire pitié à nous qui paraissons convaincus qu'on ne peut être tranquille que dans le désordre, soumis qu'à l'aide de conspirations, libre que sous le despotisme militaire, et enfin que les arts et le commerce ne peuvent devenir florissans qu'au moyen de guerres continuelles; car voilà la véritable théorie *gouvernementale* au dix-neuvième siècle.

Mais revenons au neuvième, époque à laquelle régnait l'Alfred que les Anglais ont surnommé le Grand. Son histoire, assez féconde en événemens remarquables, n'a pas encore, que je sache, éveillé le génie de nos auteurs. Les annales dramatiques du moins se taisent sur ce point, et je ne rappelle ici que, *pour mémoire*, un *Alfred-le-Grand*, joué il y a quelques années au Vaudeville. Seulement j'ai souvenance d'un certain opéra comique en 3 actes, dont on disait beaucoup de bien, et que la censure impériale ne voulut pas laisser représenter. Il lui en arriverait peut-être autant aujourd'hui. On l'attribuait à M. de Frémilly, à qui, depuis, nous avons pu accorder, dans le *Conservateur* et à la tribune, des applaudissemens d'un autre genre. C'est à l'occasion de cet opéra que M. Gaveaux, auquel nous devons tant de jolis ouvrages, et qui avait fait la musique de celui-ci, s'écriait : « Ils ont proscrit ce poëme ! Eh bien ! j'irai en Angleterre et je le ferai jouer. *Attrape, gouvernement!* »

M. Aumer n'a pris de l'histoire d'Alfred-le-Grand que le nom de ce prince, en quelque sorte, et la situation principale dans laquelle il se trouvait avant de remonter sur son trône. Obligé de se cacher sous d'obscurs déguisemens, pour échapper à la recherche des Danois, Alfred se fait distinguer par sa valeur et sa bonté, parmi les paysans, au milien desquels il s'est réfugié. Il court quelques dangers qu'il surmonte, aidé par un page qui n'a jamais voulu l'abandonner, et par un vieux guerrier toujours fidèle à son ancien roi. Enfin, obligé de se faire connaître aux paysans qui embrassent sa cause avec enthousiasme, secouru par quelques seigneurs qui veulent secouer le joug de l'étranger, Alfred parvient, après un opiniâtre combat, à défaire l'armée danoise et à reprendre la couronne, aux applaudissemens du peuple et de l'armée. A cette action héroïque, M. Aumer a mêlé habilement l'amour d'Alfred pour la fille du comte Eidelbert, et, à cet amour de château, il a opposé les amours villageoises de la fille du vieux Denulf : ce guerrier fidèle, dont le dévouement à son souverain a été vivement applaudi dans une scène qui rappelle celle du souper de Henri IV chez Michau ; le bon Denulf, armé d'un verre, se lève et porte, avec toute sa famille, la santé du roi. Les spectateurs ont compris la pensée de l'auteur, et ont témoigné unanimement qu'ils joignaient leurs vœux à ceux que M. Aumer exprimait dans ce moment par une pantomime animée.

Il existe en France une manie de critiques ou d'éloges précipités dont il faut savoir se défendre. La première représentation d'un ouvrage, laquelle n'est presque toujours qu'une répétition générale, ne peut en con-

science faire la base de l'arrêt qu'on porte sur cet ouvrage. On peut tout au plus rendre compte de l'impression qu'on a ressentie à cette première apparition. Mais établir un jugement raisonnable et raisonné, faire, dans une juste proportion, la part de la critique et celle de l'éloge; indiquer à l'auteur, d'un côté, les corrections qu'il semblerait convenable d'opérer; de l'autre, les développemens qu'exigerait telle ou telle situation, tout cela ne peut être que le résultat de l'examen réitéré auquel se livre, sur un ouvrage important, le critique consciencieux et désintéressé.

Tous les journaux se sont accordés dans les éloges que la plus grande partie de cette pantomime mérite en effet. Mais quelle diversité dans les critiques et dans les conseils! En vérité, il est permis à un auteur, quelque modeste qu'il soit (s'il y a toutefois des auteurs modestes), de croire que son ouvrage est parfait quand il voit combien peu ses juges sont d'accord entre eux. L'un reproche à M. Aumer d'avoir tiré son sujet de l'histoire d'Angleterre. Ce critique est trop *national* pour souffrir les Anglais, même sur le théâtre; c'est une *répugnance* qu'il ne saurait vaincre. Il aime mieux Riégo qu'Alfred-le-Grand, et la chute d'un trône lui sourit davantage que la légitimité ressaisissant sa couronne. Tel autre reproche à M. Aumer d'avoir mis de la musique sur le théâtre, ce qui produit cependant un effet, sinon nouveau, puisque ce moyen a déjà été employé, du moins assez saillant; celui-ci ne veut pas qu'Alfred danse le moindre petit pas, oubliant que c'est Albert qui joue le rôle de ce guerrier, et que l'inconvenance d'un roi dansant n'est pas, à l'Opéra, assez choquante pour que M. Aumer se soit privé du succès

que la danse d'Albert lui promettait. Je ne connais pas M. Aumer, mais je l'engage fort à ne point s'arrêter à ces critiques empreintes d'amertume ou de mauvais goût.

Les deux premiers actes de ce ballet ne méritent que des éloges. L'action en est rapide ; et, si elle ne fait pas naître un intérêt bien vif, elle est du moins assez attachante. Le troisième n'est pas exempt de reproche ; il ressemble aux finales obligés de tous les mélodrames. Les violences du général danois, augmentées encore par les gestes exagérés de Mérante, de Godefroy, et même un peu de M. Aumer, rappellent trop évidemment les effets de théâtre, dont il faut laisser la triste exploitation aux boulevarts.

Tous les airs de danse sont bien choisis ou bien faits. Le compositeur a eu le bon esprit de se servir souvent de la musique de Rossini, ou du moins d'imiter la manière du nouvel Orphée italien. M. Gallemberg doit s'attribuer une bonne partie des applaudissemens qui ont été distribués dans cette soirée. Les musiciens des gardes-du-corps ont joué aussi un rôle important. Ils représentaient la musique du comte Eidelbert ; et, placés sur le théâtre, dans le costume du temps, ils ont fait entendre plusieurs morceaux d'harmonie, auxquels la nouveauté de ce spectacle a prêté quelque charme. Je crois pourtant qu'il serait convenable de changer la marche qu'ils jouent au troisième acte. L'air en est lourd, et il serait possible, je pense, tout en conservant le mouvement de cette marche, de la placer sur un air qui produirait plus d'effet.

Le talent de M. Ciceri s'est encore signalé dans cette occasion. Son pinceau n'a peut-être jamais produit rien

d'aussi pittoresque que la galerie vitrée du château d'Eidelbert, et rien de plus noble et de plus imposant que la salle des gardes. La perspective de cette dernière décoration est du plus merveilleux effet. L'Opéra n'a rien à envier au Diorama.

Tous les danseurs ont rivalisé de zèle et de talens. Albert et mademoiselle Bigottini ne peuvent rien ajouter à la réputation dont ils jouissent dans la pantomime ; c'est un éloge assez grand sans doute de dire qu'ils la soutiennent dignement. Madame Anatole marche sur leurs traces.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

ELISABETTA. — RENTRÉE DE MADEMOISELLE CINTI. — DÉBUTS DE ZUCCHELLI. — DÉPART DE GALLI. — LA GAZZA LADRA. — ROSSINI.

10 septembre.

Le plan et les paroles de l'opéra d'*Elisabetta* n'ont rien de commun avec la tragédie de Schiller. Le poète italien doit tout à son imaginative ; aussi est-il curieux de voir avec quelle tranquillité il blesse à la fois l'histoire et les règles du goût et de la raison. Heureusement à ce théâtre ces sortes d'écarts ne tirent point à conséquence. Pourvu que la musique satisfasse l'oreille, peu importe le reste. On ne s'attache qu'à l'expression des sentimens les plus prononcés, et tant que chaque situa-

tion en particulier est habilement traitée par le musicien, il n'est pas nécessaire que ces situations forment un ensemble régulier. C'est une convention arrêtée depuis long-temps.

Dans le premier acte de la pièce nouvelle, Leicester, vainqueur des Ecossais, vient déposer sur les marches du trône le bâton du commandement de l'armée et présenter à la reine les tributs et les ôtages du peuple soumis à ses lois. Parmi ces derniers, se trouve la jeune Mathilde, unie secrètement à Leicester, qui s'aperçoit de sa présence au moment où il reçoit des mains d'Elisabeth la récompense due à sa valeur.

Norfolk, ennemi de Leicester, sans qu'on sache pourquoi, lui ravit son secret, et court le confier à la reine dont il connaît la passion. Elisabeth, après avoir forcé son amant infidèle à l'aveu de sa faute en lui offrant le diadème, qu'il ne peut accepter, se livre aux accès de la plus violente jalousie, et cherche tous les moyens de rompre une union qui la désespère. Enfin, le dernier qu'elle emploie est de faire jeter dans les fers Mathilde et son époux, qu'elle accuse d'un complot tramé contre l'état. J'allais oublier d'apprendre au lecteur que cette Mathilde et Henri son frère, également *incognito* parmi les ôtages, doivent tous deux le jour à Marie Stuart, qui n'eut jamais d'enfant.

Au second acte, le théâtre représente une prison où Leicester déplore les caprices de la fortune. Bientôt le perfide Norfolk lui propose de se mettre à la tête du peuple indigné de voir ses services payés par tant d'ingratitude. D'un autre côté, la reine, revenue à des sentimens plus doux, accourt elle-même donner à son cher captif les moyens d'échapper à la mort qui le menace.

La reine n'est pas ici, lui dit-elle, *ne voyez qu'Elisabeth.* Mais tout à coup Norfolk, qui a juré de ne rien faire qui eût le sens commun, sort du lieu obscur où il s'était caché, et se précipite, l'épée à la main, pour en frapper sa souveraine. Leicester la sauve de la fureur de ce barbare, et Mathilde et Henri sortent de leur cachot pour prêter le secours de leurs bras dans un si pressant danger. Norfolk est livré à la rigueur des lois, et tout finit par un raccommodement général.

On voit par cette rapide analyse que ce poëme, quelque absurde qu'il soit, ne manque d'ailleurs ni d'action ni d'intérêt, et qu'il offre de belles ressources au compositeur. Une reine amoureuse et vindicative placée entre ses devoirs et sa passion; cette jeune Mathilde livrée sans défense à son ennemi, la perfidie de Norfolk, l'infortune de Leicester, l'appareil d'une cour brillante, sont autant de ressorts dramatiques que Rossini a su faire agir avec beaucoup d'art et dont il a tiré de grands effets. L'introduction, le premier air de Mathilde et le joli duo du second acte sont empreints de la vive imagination de leur auteur. Il faut néanmoins convenir que cette production musicale, remarquable par tant de beautés, doit figurer après *Otello* et *Tancredi*, et qu'on n'y retrouve pas le génie particulier si remarquable dans les autres ouvrages de Rossini. C'est toujours son imagination féconde en traits de chants heureux, en motifs qui étonnent par leur nouveauté; mais cette mélodie vive et flatteuse ne saurait racheter le défaut d'ensemble et d'unité dans la composition. Le trio du second acte, entre Elisabeth, Mathilde et Leicester; le commencement *Pensa che sol per poco*, écrit d'une manière large, promet des émotions pro-

fondes, tandis qu'à la fin de petites notes sautillantes détruisent l'effet des premiers accords.

L'exécution de cet opéra n'a pas été aussi satisfaisante qu'on avait lieu de l'espérer. A la grande surprise des *dilettanti*, l'orchestre, réputé infaillible, s'est permis des accords plus que douteux. Des violons, des trompettes et des flûtes célèbres se sont fourvoyés, et la charmante ouverture prêtée au *Barbier de Séville*, n'a été rendue à Elisabeth qu'au milieu d'une violente opposition de la part des instrumens de discorde, qui s'abandonnaient sans mesure à leurs caprices. Madame Pasta semblait indisposée, et ce n'est que par intervalle qu'elle a retrouvé la plénitude de ses moyens.

Mademoiselle Cinti rentrait par le rôle de Mathilde qu'elle a très bien chanté, malgré le peu d'étendue de sa voix. Au théâtre, comme dans le monde, c'est un mérite rare que de savoir distinguer et adopter la place qui nous convient, et ce mérite devrait être d'autant plus apprécié qu'il tourne toujours à l'avantage de celui qui le possède. Le désir de s'élever est très louable chez un artiste ; je ne blâmerai donc pas mademoiselle Cinti d'avoir aspiré à la dignité de *primma dona*. La retraite de madame Mainvielle-Fodor, l'absence momentanée de mademoiselle Naldi, qu'elle pouvait prétendre à remplacer, sans affecter de grandes prétentions ; l'intention de se rendre utile à l'administration et de maintenir au répertoire des pièces dont le public serait privé sans son intelligence et son activité ; tous ces motifs justifient la noble ambition de mademoiselle Cinti et l'excusent aux yeux du spectateur impartial qui sait apprécier un pareil dévouement. Cependant tant

d'efforts n'ont point été couronnés d'un heureux succès; il était facile de prédire ce désappointement, qui n'a d'autre cause que la faiblesse des moyens de mademoiselle Cinti. Une jolie voix, une jolie figure, une jolie méthode suffisent à l'opéra buffa, qui n'exige, à la rigueur, que de la grâce et de la légèreté; mais l'*opera seria* demande une voix puissante, une expression profonde et passionnée, un débit ferme et en quelque sorte éloquent; enfin une élévation qui n'est réservée qu'à un petit nombre d'acteurs privilégiés.

Malgré tout le plaisir qu'on prendrait à prodiguer des encouragemens à une cantatrice aussi distinguée que mademoiselle Cinti, il faut convenir que la nature de son talent ne saurait se prêter aux grands mouvemens de la scène lyrique. C'est une indulgence coupable, et pour l'artiste qui en est l'objet, et pour le public qui finit par en être la victime, que d'entretenir, de protéger des prétentions outrées. Voyez tous les théâtres de Paris, et contemplez l'excès de médiocrité que vous êtes contraint de subir, et à quelle détresse vous ont réduit ces ménagemens et cette tendre sollicitude pour de frêles talens que l'habitude a pour ainsi dire rendus inamovibles, et qui procèdent paisiblement à la destruction du bon goût et à la décadence de l'art dramatique. Mais, en supposant que l'administration des théâtres royaux s'oppose aux améliorations nécessaires et si vivement réclamées, ce même prétexte n'est d'aucune valeur lorsqu'il s'agit de l'Opéra-Italien. Il est depuis long-temps convenu, et il doit être définitivement arrêté, que cette scène est réservée aux artistes déjà célèbres par les suffrages de leurs compatriotes.

C'est méconnaître l'institution du Théâtre-Italien que d'y faire monter des chanteurs médiocres. De tout temps il a été destiné à recevoir ce que l'Italie a de plus remarquable, et c'est se montrer à la fois ennemi de l'art et des convenances que d'en éloigner les grands talens, et de former le projet de les remplacer par des artistes qui donnent tout au plus des espérances.

Depuis la reprise de la *Gazza Ladra*, pour la continuation des débuts de *Zuchelli*, j'avais gardé le silence. Je craignais d'être accusé de trop de précipitation dans un jugement sur ce chanteur et sur mademoiselle *Cinti*, qui remplissait, pour la première fois, le rôle de *Ninetta*; il est facile aujourd'hui d'apprécier le mérite de *Zuchelli*. Sa voix, toujours juste, harmonieuse et flexible, sa manière à la fois large et gracieuse lui ont mérité de justes applaudissemens. On doit cependant lui reprocher un peu de mollesse et lui désirer moins de grâce et plus de mordant: Cette facilité aimable est sans doute une belle qualité dans une basse-taille; mais pour les rôles dont *Zuchelli* se trouve chargé par la nature de son talent, la force et l'énergie sont deux conditions indispendables qu'on retrouve à un haut dégré chez *Galli*, et qu'il déployait si bien dans le rôle de *Fernando* de la *Gazza*

Cette *Gazza Ladra*, qui reprend le cours de ses brillans succès, fut, dans l'origine, assez froidement accueillie du public. La grosse caisse obligée, les fifres, les trompettes, frappèrent de surprise les oreilles accoutumées à n'entendre ces instrumens guerriers, peu mélodieux de leur nature, que comme des instrumens accessoires employés toujours avec discrétion. Il se forma à cette même époque un puissant parti de puristes qui

crurent entrevoir dans ce nouveau fracas un acheminement vers le mauvais goût, et peut-être le signal d'une décadence totale, si des harmonistes moins habiles que Rossini cherchaient à l'imiter. On regretta cette simplicité d'orchestre qui n'a jamais nui aux plus beaux effets dramatiques, et des amateurs allèrent jusqu'à se plaindre d'éprouver trop de plaisir et trop d'émotions à la fois. Ils accusèrent Rossini d'épuiser les ressources de l'art, d'accabler son auditoire de la magique variété de ses chants, et d'employer pour un seul ouvrage tous les moyens d'entraînement mis à la disposition du compositeur. Il faut convenir qu'il y a quelque chose de vrai dans ce reproche flatteur. Rossini paraît souvent abuser de son imagination, et l'on ne doit pas être surpris de le voir quelquefois réclamer ses anciennes prodigalités pour en enrichir ses ouvrages nouveaux.

Mademoiselle Cinti et Zuchelli, en paraissant, pour la première fois, dans les rôles de *Ninetta* et de *Fernando,* avaient à lutter contre les souvenirs et les impressions encore récentes laissées par deux talens admirables. On doit dire, à leur louange, que cette heureuse audace leur a aussi bien réussi qu'ils pouvaient le désirer. Mademoiselle Cinti, avec des moyens bien inférieurs à ceux de madame Mainvielle, a rivalisé avec elle de grâce et de légèreté dans la cavatine du premier acte et le duo de la prison; mais la faiblesse de sa voix ne lui permet pas d'attaquer les morceaux qui demandent de l'éclat et de la force. On désirerait plus de sensibilité et une émotion plus vivement sentie dans les scènes du *Signalement* et du *Tribunal.*

Galli a été entendu, pour la dernière fois, dans la *Gazza Ladra,* et le public, en le redemandant

après la pièce, a manifesté, par ses applaudissemens, le regret de voir s'éloigner cet admirable chanteur, qui n'a pas porté ses prétentions assez haut pour nécessiter une mesure *administrative* si contraire aux plaisirs des amateurs. Cette retraite détruit les espérances qu'on avait conçues d'entendre enfin une véritable basse dans quelques rôles propres à la faire briller de tout son éclat, et donne lieu à des conjectures alarmantes sur le futur destin d'un théâtre dont on semble avoir juré la perte au profit de la médiocrité. On dirait que l'Opéra français, désespérant de s'élever jusqu'à l'Opéra-Italien, a juré de l'abaisser jusqu'à lui, et de parvenir enfin à substituer des décorations et des ballets-pantomimes aux partitions de Mozart et de Cimarosa, satires continuelles des niaiseries musicales dont le public commence à se dégoûter. Déjà des élèves du Conservatoire sont venus, suivis de leur troupe de claqueurs, mêler leurs voix discordantes aux chants harmonieux de madame Pasta, comme si la salle de Louvois devait être la succursale du Gymnase-Dramatique, et servir au triomphe du grasséyement et des minauderies.

Le départ de Galli n'est qu'une suite des hostilités, et sans doute elle nous présage l'apparition subite d'un Solié de Nantes ou de Marseille, qui se propose d'apprendre l'italien après ses débuts.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE MADAME VEUVE MOREAU. — MARIE STUART. — LÉON, OU LE CHATEAU DE MONTÉNÉRO.

19 octobre.

Au nombre des diverses et bizarres prétentions des comédiens, il faut compter celle d'inspirer au public un intérêt particulier pour leurs personnes. Sans doute il n'est pas d'homme qui, s'exagérant sa propre importance, n'imagine que l'univers doit s'occuper de lui, et que tous les dieux ne soient engagés à satisfaire ses désirs ou à venger ses injures. L'*Homme à la Puce* est le modèle de cet orgueil inné; et La Fontaine, dans cette fable, comme dans ses autres apologues, a tracé le portrait du genre humain. Mais il faut avouer que les comédiens poussent au dernier degré ces exaltations de l'amour-propre, et, pour être juste, il faut avouer aussi que les sottes adulations dont ils sont l'objet rendent, pour quelques-uns, cet amour-propre excusable. C'est surtout dans les représentations à bénéfice que ces illusions se signalent. *Il ne faut pas douter que le public reconnaissant ne se porte en foule à cette représentation, et n'aille offrir un dernier témoignage de son estime, etc., etc.* N'est-ce pas là ce que se dit chaque acteur bénéficiaire, et ne se trouve-t-il pas toujours

quelques journaux *de Paris* assez niais pour répéter ces bannalités mensongères d'estime et de reconnaissance, que je copie même en ce moment de l'une de ces feuilles, et qui vont confirmer les illusions des comédiens? Ces illusions sont-elles toujours vraies? j'ai de la peine à le croire. Je n'aime pas plus les hypocrisies de théâtre que celles de salon et de palais; et, comme rien ne m'empêche, sur ce point, de dire ce que je pense, je vais profiter de l'occasion.

Le public, qui n'estime rien et qui n'aime pas grand'-chose, n'aime ni n'estime les comédiens. Il jouit de leurs talens tant qu'ils en ont, et il oublie bien vite ceux qui ne l'amusent pas tous les jours. C'est au surplus l'histoire de tous les plaisirs. Il faut donc que les comédiens en prennent leur parti et qu'ils sachent la valeur des mots. Quand on dit, en parlant de l'un d'eux : Monsieur un tel est aimé et estimé du public, cela signifie simplement que le public goûte et apprécie son talent; il n'est pas du tout question de sa personne, et l'on ne pourrait pas dire, tant notre langue est exacte : Le public a de l'amitié pour M. Damas, et de l'estime pour mademoiselle Lebrun. Le public n'a donc que du goût et quelquefois de l'engoûment pour les comédiens. On ne saurait alléguer, comme preuve du contraire, les représentations à bénéfice, où, malgré l'énormité du prix des places, le public se porte en foule. Cette prétendue preuve ne prouve rien. C'est la beauté, la nouveauté du spectacle, ou la vogue de quelque acteur qui attire le public. Madame Pasta et Rossini sont en ce moment les idoles du public : aussi cette admirable cantatrice affiche, pour dimanche prochain, Rossini et madame Pasta ! toutes les loges sont déjà louées. Elle

n'aurait eu personne si on eût donné *la Pastorella nobile* et l'*Impresario*. Le bénéfice de mademoiselle Mars, avec le *Légataire* et le *Florentin*, ne produirait pas cinquante écus, à moins qu'elle n'eût le bon esprit de faire jouer mademoiselle Mante dans les deux pièces. Talma, malgré l'admiration qu'on prodigue à son talent, a été forcé de renoncer au bénéfice qu'il avait obtenu et affiché; le public a tant vu le soleil et *Manlius!* La reconnaissance du public est comme l'amitié dans le monde : il faut avoir l'air d'y croire et ne jamais la mettre à l'épreuve.

Ces réflexions se présentaient à ma pensée en assistant, avant-hier à la triste représentation donnée au bénéfice de la veuve de Moreau. Cet acteur, dont le talent aimable a été goûté du public pendant vingt ans, était, de plus, un homme estimable. Sa vie publique et privée ne mérita que des éloges. Voilà bien des titres à l'estime : du talent et de bonnes mœurs! Il y a des comédiens qui y prétendent, et qui ont la moitié moins de droits que Moreau. Lorsqu'il s'était agi, il y a quelques mois, du bénéfice qu'on accorderait à sa veuve, la recette s'était élevée immédiatement, et sur la simple annonce du spectacle, à 12,000 fr. La curiosité du public avait été excitée; on lui promettait, dans une même pièce, mademoiselle Duchesnois et mademoiselle Georges, dont la rivalité semble devoir être éternelle. Cette représentation n'a pas eu lieu; le spectacle a été changé, et on a donné avant-hier *Marie Stuart*, et la reprise du *Château de Monténéro*. Madame Moreau, si elle avait calculé sur la première recette, a dû voir les trois quarts de ses espérances trompées. Mais aussi quel singulier attrait pour le public! une vieille

tragédie, jouée par des acteurs qu'on a vus hier dans la même pièce, et qu'on y verra demain; un opéra-comique fort attendrissant quand on l'a joué pour la première fois il y a plus de vingt ans, mais dont les mélodrames ont gâté depuis les principaux effets; tout cela ne devait pas provoquer la reconnaissance du public. Il ne s'est pas rendu à cette représentation, et il faut convenir, tout en plaignant madame Moreau, qu'il a eu raison. La tragédie a duré trois heures; après un éternel entr'acte, l'opéra mal su, mal chanté et mal joué par les acteurs et par l'orchestre, n'a pas plus diverti le public qu'un soi-disant divertissement de M. Gardel ajouté au premier acte. Les Paul, les Ferdinand, les Coulon n'étaient pas sur leurs planches, et ont été *paralysés* par l'accompagnement lent et incertain d'un orchestre inhabitué aux entrechats et aux pirouettes. Ce n'est qu'à onze heures et demie, c'est-à-dire au commencement du second acte, qu'ont paru enfin les deux curiosités de la soirée, Chenard et Potier. Le premier nous a fait entendre, comme autrefois, cette belle grosse voix de cave, fort convenable dans le rôle du geôlier Ferrant, et Potier-Longino a fait rire le petit nombre de spectateurs qui avaient eu la patience de l'attendre jusqu'à minuit. Ce n'a été qu'un faible dédommagement pour cette troupe courageuse, qui, accablée de fatigue et d'ennui, n'est rentrée chez elle qu'à une heure du matin.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

IPHIGÉNIE EN AULIDE. — TARARE. — FERNAND CORTEZ. — L'ENFANT PRODIGUE. — MADAME BRANCHU, MADAME ALBERT, MADEMOISELLE GRASSARI. — DÉBUTS, DANS LA DANSE, DE MADEMOISELLE PERCEVAL (1) ET DE M. ANIEL.

Je suis en admiration devant ces rédacteurs de journaux qui ont à peine besoin du plus mince sujet pour brocher la longue colonne destinée à remplir une partie de la Feuille quotidienne à laquelle ils ont l'*honneur* d'être attachés. Bienheureux Scudéris, qui prennent souvent la plume sans savoir ce qu'ils diront, ce qu'on devine facilement quand on a pris la peine de lire ce qu'ils ont écrit ! Ils sont, à la vérité, comme leurs lecteurs : ils publient, sans y attacher d'importance, ce qui sera lu sans attention. C'est une sorte de correspondance entre l'ignorante facilité des uns et l'insouciance paresseuse des autres ; et, comme si ce n'était pas assez, il faut encore que la cupidité ou l'envie vienne encourager cette fertilité fâcheuse. — On croit que Romagosa parviendra à s'enfermer dans le fort d'Urgel, dit une lettre datée de la frontière; vite, une colonne et demie pour prouver qu'il faut soutenir l'armée de la

(1) Morte à Bruxelles en 1835.

Foi ! s'écrie le jeune écrivain qui veut obtenir une sous-intendance dans l'armée française. — La Régence a couché *au Soleil-d'Or;* et tôt, tombons sur les fanatiques, dit ce politique qui prétend à autre chose qu'à un emploi militaire, et auquel il ne faut rien moins que trois colonnes pour délayer cette nouvelle. — La rente a baissé de 10 centimes, et le *ruisseau* est inquiet, reprend ce rédacteur *constitutionnel* qui sort de la Bourse; et crac, deux colonnes bien noires pour augmenter demain les anxiétés de la coulisse! A tel rédacteur de journaux consacrés aux spectacles, aux théâtres, à la littérature, et même à la morale, il ne faut que le début d'un tyran à la Gaieté pour mettre au jour quatre-vingts lignes bien dignes du sujet qui les a inspirées. Cette heureuse abondance recevra ce soir son salaire dans un café voisin. Tel autre déclame contre le Vaudeville, et applaudit au Gymnase, dont la pièce a été refusée par le premier de ces théâtres, et acceptée par le second; le tout à l'unanimité. Celui-ci n'attaque Talma que parce qu'il n'a jamais mis les pieds à Brunoy, et qu'il tiendrait à honneur d'avoir visité le palais champêtre de notre Oreste. Celui-là redouble la dose d'encens qu'il prodigue ordinairement à mademoiselle Duchesnois, parce que, depuis le 1er janvier 1821, il attend avec impatience le jour de l'an prochain. Et que gagnent la politique, la littérature et l'art du théâtre à ces arrêts dictés par l'inimitié, l'ignorance ou la cupidité, et auxquels les ministres, les auteurs et les acteurs se montrent également sensibles? Rien de bon assurément; mais les soi-disant échos de l'opinion publique n'y perdent pas. Dans un temps où tous prétendent à tout, les journaux ne sont pas, pour leurs ré-

dacteurs, un médiocre moyen de succès. Attendez : l'un va devenir maître des requêtes, l'autre va faire recevoir une pièce aux Variétés.

Pour moi qui, Dieu merci ! ne peux encourir qu'un seul des reproches que j'adressais plus haut à ceux qui s'appellent mes confrères, et qui ne suis animé ni de haine, ni d'espoir, je me borne à remplir du mieux que je puis la tâche que j'ai acceptée. J'ai besoin de rassembler deux ou trois débuts et des reprises d'anciens ouvrages, pour trouver la matière d'un article raisonnablement étendu, et, dans l'impossibilité où je me sens, à propos d'*Iphigénie en Aulide*, de plaider pour ou contre les Grecs modernes, je dis tout simplement que madame Branchu a joué et chanté le rôle de Clytemnestre de façon à ne point laisser de regrets à ceux qui jadis ont admiré madame Saint-Huberti, mais à en donner beaucoup aux amateurs qui ne voient pas comment on pourra remplacer cette excellente actrice, dont la voix est encore pleine de force et d'expression.

Voltaire écrivait, il y quatre-vingts ans : « L'Opéra n'est qu'un rendez-vous public, où l'on s'assemble à certains jours, sans trop savoir pourquoi : c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on pense mal du maître, et qu'il soit assez ennuyeux. » Si cette réflexion n'est pas applicable à quelques ouvrages que l'Académie royale de Musique donne de temps à autre, elle est d'une parfaite exactitude quand il s'agit de certains opéras, et particulièrement de *Tarare*, cette vieille et insipide parade philosophique. Il appartenait au père de *Figaro* de transporter à l'Opéra le tableau fantastique des crimes que la secte à laquelle il appartenait ne cessait alors d'imputer aux rois et aux prêtres. Rien n'est

moins gracieux et moins lyrique, à coup sûr, qu'une amplification en cinq actes et en vers baroques de cette maxime usée et commune qui fait le fond de l'opéra de *Tarare* :

> Homme! ta grandeur sur la terre
> N'appartient point à ton état ;
> Elle est toute à ton caractère.

Beaumarchais trouvait cette maxime *à la fois consolante et sévère ; la dignité de l'homme était le point moral qu'il avait voulu traiter, le thême qu'il s'était donné* ; aussi, il n'a réussi qu'à faire le plus pitoyable opéra du monde. Malgré la faveur dont jouissaient alors toutes les plates déclamations sur un pareil sujet, celles de Beaumarchais n'eurent qu'un médiocre succès. *Tarare* n'obtint une vogue momentanée que grâce aux décorations et à la musique de Salieri, élève de Gluck, et composée d'après le système lyrique de l'Orphée allemand : beaucoup de récitatifs et peu de chant. Mais aujourd'hui que les décorations sont usées, et que le système musical est absolument différent ; aujourd'hui, enfin, que, malgré les efforts renouvelés de quelques valets philosophes, nous savons à quoi nous en tenir sur les vertus du peuple et les crimes des rois, à quoi bon tirer *Tarare* de la poussière des cartons ? Vainement on a cherché à en élaguer la partie *philosophique* et à refaire l'ancien dénoûment, qui constatait les droits du peuple à détrôner son souverain ; ces efforts, qui peuvent être louables, mais que l'ancienne administration de l'Opéra aurait dû ne pas accueillir à cause du vice fondamental du sujet ; ces efforts, dis-je, ne changent rien au profond ennui que causent l'inutile férocité d'Atar et l'insi-

pidité de Tarare, d'Astasie et de Spinette. Le seul Calpigi jette quelque variété sur ce triste spectacle, et encore !... Nourrit fils, chargé de ce rôle, a toute la fraîcheur de voix et tout l'embonpoint qui distinguent ces jeunes chanteurs d'Ausonie, martyrs de la cupidité paternelle. Je n'ai presque pas besoin de transition pour parler de la voix de mesdames Albert et Grassari, qui d'ailleurs n'ont à peu près rien à chanter dans le cours de cet éternel opéra. Ce n'est pas un mal quant à madame Albert ; mais on regrette l'inutilité du rôle de Spinette, lorsque c'est madame Grassari qui le joue. Il est vrai qu'on peut se consoler de ne pas l'entendre, en la regardant. Cette compensation n'existe pas pour Nourrit père, dont la voix n'a aucune occasion de briller. Si Dérivis jouait souvent le rôle d'Atar, écrit par Salieri dans un temps où l'opéra devait être une *tragédie hurlée*, la salle de l'Académie royale pourrait devenir son tombeau. Il a eu quelque peine à chanter le troisième acte.

La seconde représentation de l'*Enfant prodigue* a dignement terminé ce monotone spectacle. On aurait pu, pour l'ennui, annoncer ce ballet sous le nom de *Suite de Tarare*. Aussi Voltaire n'a-t-il eu qu'à moitié raison lundi dernier. L'Opéra était toujours une chose assez ennuyeuse, mais du moins il n'y avait que très peu de monde.

Mademoiselle Perceval a débuté avant-hier à l'Opéra (15 novembre), dans un pas de deux, au second acte de *Fernand Cortez* ; et dans le ballet du *Carnaval de Venise*, elle a rempli le rôle de la comtesse. Mademoiselle Perceval est tout-à-fait une écolière ; mais on voit qu'elle est sortie de l'excellente école de M. Milon. Si

elle manque de vigueur et d'aplomb, elle n'est pas dépourvue de grâce et de noblesse. En définitive, elle a obtenu peu de succès. Il serait trop rigoureux de la condamner sur ce premier essai; une débutante, lors même qu'elle n'est pas jolie et qu'elle a montré peu de talent, a encore droit à l'indulgence.

M. Aniel est un grand jeune homme dont la physionomie est sans expression, le corps sans grâce et les jambes sans force. (12 décembre.) Il ne lui manque que cela pour jouer la pantomime et pour danser à côté d'Albert et de Coulon. M. Aniel, qui vient de Bordeaux, fera bien d'y retourner. Il ne peut pas réussir dans ce moment, quoiqu'il soit Gascon; et, pour rappeler un quolibet de Marivaux sur un sujet à peu près pareil, il a encore besoin de quelques années de bouteille.

THÉATRE FRANÇAIS.

SYLLA. — M. DE JOUY. — MONTESQUIEU.

9 juin.

L'affiche de la Comédie-Française annonçait, vendredi dernier, la soixante-cinquième représentation de *Sylla*. Il faut bien le croire, et si l'on en doutait, d'ailleurs, quelques journaux de *la bonne couleur* font sonner si haut et si souvent ce succès attribué par eux au mérite de l'ouvrage, qu'il faut bien se rendre. Pour le succès, passe; nous en examinerons les causes tout à

l'heure; quant au mérite, c'est autre chose; on peut l'apprécier, et c'est ce que nous allons faire.

Le mérite de tout poëme dramatique repose sur ces deux points : la conception et le style. La défectuosité du plan, la stérilité de l'invention d'une tragédie est compensée quelquefois par la beauté de la versification. La faiblesse du style, au contraire, est rachetée, dans une autre, par l'ordonnance de la composition. La louange est due et le succès est acquis légitimement à l'auteur qui, s'il n'a pas su réunir ces deux qualités, a montré du moins sa supériorité sous un rapport, et par là justifié son triomphe.

Doit-on des éloges à M. de Jouy pour la conception de *Sylla*? on lui en accorderait volontiers, et beaucoup même, si elle lui appartenait. Sans doute l'idée de fonder le despotisme de Sylla sur l'intention de rétablir la liberté en ramenant le peuple à la soumission par la terreur, d'expliquer toutes les violences du gouvernement dictatorial par le désir de faciliter l'exécution des lois, de justifier les cruautés du dictateur et son détestable mépris des hommes par la bassesse des Romains à cette époque, ces aperçus, dis-je, ne sont pas d'un génie ordinaire. Il y a, dans cette manière d'envisager Sylla, une sagacité profonde qui dénote un esprit supérieur : aussi appartient-elle entièrement à Montesquieu; et M. de Jouy est bien injuste quand il dit, dans un préambule historique qui précède son ouvrage, « que c'est le Sylla INDIQUÉ par Montesquieu *qu'il a voulu reproduire sur la scène.* » C'est faire la part de Montesquieu trop mince. Dans le dialogue d'Eucrate et de Sylla, il a *profondément* tracé un portrait du dictateur; M. de Jouy n'a fait que le lithographier.

Voyons donc, puisque l'invention du caractère de Sylla n'est pas due à M. de Jouy, si, dans ce qui lui appartient, l'action et la marche de l'ouvrage, nous trouverons quelque matière à l'éloge, quelque justification du succès.

Est-il vraisemblable que Sylla ait souffert l'intimité de son fils avec ce Claudius dont il connaît la haine, qu'il déteste lui-même, et qu'il sacrifie si lestement au premier acte, sans être arrêté par l'amitié qui unit celui-ci à Faustus? Est-il naturel que Faustus conserve, dans le palais du dictateur, l'ennemi de son père, et permette aux conjurés de s'y réunir? Si Maxime, Emilie et Cinna conspirent contre Auguste dans le palais de César, on sait du moins qu'ils ont le droit de se trouver dans le lieu où l'auteur les montre; mais est-il raisonnable de faire rassembler en plein jour, dans le salon de Sylla, les proscrits et les conjurés, sans que personne y porte obstacle?

L'abdication de Sylla, qui produit un assez beau spectacle au cinquième acte, n'a pas la moindre apparence de bon sens et de vérité. Quand le dictateur abdiqua, les proscriptions avaient cessé depuis long-temps, et jamais le Sylla historique n'eût eu la sottise de quitter le pouvoir le jour même où, comme M. de Jouy l'imagine, il aurait publié une liste de nombreuses proscriptions. Il aurait été assassiné dans les vingt-quatre heures.

Si M. de Jouy prétend justifier la précipitation de l'abdication en supposant que Sylla ne se démet de la dictature que pour ne pas, en faisant grâce à son fils, donner l'exemple de l'infraction à ses propres lois, il

tombe dans une inconséquence capitale et viole les plus simples notions de l'histoire. Le dictateur n'aurait point hésité un instant à amnistier son fils et à punir Claudius, lui qui fit assassiner, en présence du peuple, un consul qui lui avait déplu, et qui acquitta l'assassin, en disant simplement que c'était par son ordre qu'on avait agi ainsi. La vérité historique et la vraisemblance théâtrale sont blessées à chaque instant dans cet ouvrage, et sans qu'il en résulte le moindre intérêt.

La *pyladerie* de Faustus pour Claudius l'entraîne dans des démarches qui révoltent à la fois le bon sens et le respect filial; ce Claudius, qui refuse de tuer Sylla pendant qu'il est dans son palais et qui s'écrie :

> Des vertus d'un ami quel serait le salaire?
> J'accepterais ses dons pour égorger son père?

se croit quitte de tout, apparemment, par cette déclaration; car, à l'instant même, il s'engage, avec les conjurés, à assassiner lui-même Sylla; mais, à la vérité, le lendemain et dans le temple. Cela est tout-à-fait consciencieux, et le fils de Sylla n'aura rien à dire.

Le rôle de Valérie est absolument inutile, et M. de Jouy aurait bien pu le comprendre dans les suppressions qu'il conseille de faire subir à son ouvrage, quand on le représente en province; c'est une pièce à tiroirs qui se prête à tout : la suppression des rôles de Catulus, d'Ofella et d'Aufidius, n'en gêne ni la marche ni l'économie. Cela est tout-à-fait *agreabilis*, et la tragédie de caractère, *entrevue* par Racine, mais devinée et réalisée par l'auteur de *Sylla*, est d'un genre tout-à-fait

commode, surtout en ce qui touche le style. On supprime les vers que disait celui-ci, on change des mots à ceux que devait dire celui-là ; Valérie, Catilina, Lœnas, Sylla lui-même, pourront réciter, en province, des couplets que l'auteur avait mis dans la bouche d'autres personnages : c'est un nouveau système de versification élastique à l'usage des départemens.

Cependant on a remarqué, dans le rôle de Sylla, quelques couplets et plusieurs vers qui tranchaient avec le reste du style, en général lâche et sans couleur. En effet, quelques tirades ne manquent ni d'élégance ni d'élévation ; plusieurs vers ont de la pensée, de l'énergie et de la concision. On doit s'empresser de le reconnaître et d'en louer... *Montesquieu* ; car, hélas ! c'est encore dans l'entretien d'Eucrate et de Sylla que M. de Jouy les a puisés à peu près textuellement. Voici la double preuve que la conception du rôle principal et la partie louable du style appartiennent à l'auteur de l'*Esprit des Lois :*

Ah ! puisse la nature épargner aux Romains,
Ces sublimes esprits au-dessus des humains.

« Seigneur, il est heureux que le ciel ait épargné au genre humain des hommes tels que vous ; nous sommes accablés par les esprits sublimes. » (*Montesquieu*, Dialogue d'Eucrate et de Sylla.)

Au tribun Marius, dès-lors, je me promis
De demander un jour compte de ses mépris.

« Je me résolus de me mettre en état de demander compte à Marius de ses mépris. »

Par des exploits plus grands je fis pâlir sa gloire,
Et je le vis contraint, ce rival odieux,
D'aller au Capitole en rendre grâce aux Dieux.

« Je le forçais tous les jours d'aller au Capitole rendre grâce aux dieux des succès dont je le désespérais. »

Les Romains n'avaient droit qu'à mon inimitié;
Je les jugeai sans haine, ainsi que sans pitié,
Malgré vous, ai-je dit, je brise vos entraves.
Quoi! lâches citoyens, vous voulez être esclaves!
. . . .
Bénissez, en tombant, cette faveur dernière,
Et rendez à vos Dieux une âme libre et fière.

« J'ai jugé sans haine, mais aussi sans pitié, les Romains étonnés. Vous étiez libres, ai-je dit, et vous voulez vivre esclaves! Non, mais mourez, et vous aurez l'avantage de mourir citoyens d'une ville libre. »

J'étais né, je le sens, pour fonder ou détruire.

« J'aime à remporter des victoires, à fonder ou à détruire des états. »

Du sang que j'ai versé je suis prêt à répondre.

« Je suis prêt à répondre du sang que j'ai versé. »

J'ignore quel surnom l'histoire me destine,
L'avenir jugera ce que Rome examine.

« La postérité jugera ce que Rome n'a pas encore osé examiner. »

Mon asile, a-t-on dit, est dans la dictature.

« Il n'y avait pas un seul homme qui ne crût que la dictature était mon seul asile. »

Le sénat a pour lui ma fortune et ma gloire.

« Le sénat a pour lui mon génie, ma fortune et ma gloire. »

Privé de mes faisceaux, je suis toujours Sylla.

« Parce que je n'ai point de licteurs, en suis-je moins Sylla ? etc., etc. »

Quelle part de mérite reste-t-il donc à M. de Jouy, et comment expliquer les soixante-cinq représentations que les amis de l'auteur nous jettent incessamment à la tête pour prouver qu'il est digne de son triomphe ? Ces messieurs, qui feignent de prendre le bruit pour la victoire, et le succès pour le mérite, ne prouvent autre chose, par des argumens de ce genre, que leur ignorance et l'activité de l'esprit de parti.

Athalie et *le Misanthrope* ont été dédaignés par la foule qui se portait à Timocrate et à *Dom Japhet d'Arménie*. Où était le mérite ? où était le succès ? La vogue d'un ouvrage médiocre peut être grande lorsque des circonstances récentes contribuent à cette vogue et déguisent cette médiocrité. Il est évident maintenant que la perruque de Talma est la seule cause du bizarre succès de *Sylla* ; et, pour citer un dernier exemple qui enlève, même à cet acteur, la triste gloire du succès qu'il a procuré à M. de Jouy, en traduisant sur le

théâtre l'homme qui fut long-temps son bienfaiteur, n'a-t-on pas vu, quelques années avant la pièce de M. de Jouy, tout Paris attiré à la Porte-Saint-Martin par le même spectacle qui amène aujourd'hui les curieux à la Comédie-Française ? Dans le *Passage du mont Saint-Bernard*, un comédien, nommé Chevalier, revêtu de la fameuse redingote grise, et coiffé du petit chapeau napoléonien, avait su tellement imiter les manières et les habitudes de Buonaparte, que cent cinquante représentations ne purent assouvir la curiosité publique, avide, comme elle le sera toujours, du spectacle d'un homme célèbre, exposé sur la scène. Que le Cirque-Olympique nous annonce le Cheval blanc de M. de Lafayette, et, malgré le ridicule de cette parade, tout le monde courra voir cette autre célébrité du dix-huitième siècle.

Sont-ce là des succès dont on puisse s'enorgueillir ? Ah ! que les jeunes poètes se gardent bien de les envier, et qu'ils écoutent, à ce sujet, les conseils que leur donnait dernièrement le plus habile appréciateur du véritable mérite, dans un discours à la fois plein de raison et d'éloquence ! « Voulez-vous de la gloire, et, puis« qu'il faut le dire, voulez-vous de l'argent par les « mêmes moyens et aux mêmes conditions ? — Déna« turez donc l'histoire ; inventez des caractères faux ; « peignez des mœurs imaginaires ; invectivez en mau« vais style contre tout ce que les hommes respectent ; « soulevez les passions d'une foule ignorante et vaine, « qui, nécessairement subordonnée à ces passions, ap« plaudit quiconque l'invite à secouer le joug des lois et « de l'autorité. Si vous agissez de la sorte, vous serez « portés aux nues par l'esprit de parti ; mais vous tom-

« berez dans le mépris des gens honnêtes et sensés. « Vous ferez du bruit ; mais ce bruit sera du scandale. « Vous aurez de l'or, mais vous perdrez l'honneur. Vos « ouvrages auront coup sur coup nombre d'éditions, « nombre de représentations ; mais, faits pour un mo- « ment, ils ne vivront que le temps de sa durée, et bien- « tôt il ne restera de leur existence qu'un souvenir « affligeant ou ridicule. » (Discours prononcé par M. Auger, de l'Académie française, le 30 mai, à la société des Bonnes-Lettres.)

M. de Jouy ne paraît point appelé à la tragédie. Sa réputation peut reposer sur des titres meilleurs et moins contestés que *Tippo-Saëb* et *Sylla*. Il a beau répudier les motifs du succès de ce dernier ouvrage, il n'en reste pas moins démontré, après un examen impartial, que la perruque de Talma a tout fait ; et serait-ce alors une plaisanterie par trop mauvaise que de répéter à M. de Jouy, s'il prétend encore chausser le cothurne, ce que Voltaire, dit-on, adressait au célèbre Maître-André, qui se mêlait aussi d'écrire des tragédies : *Faites des perruques ! faites des perruques !*

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

DÉBUTS. — M. MONROSE. — MADAME COLON. — MADAME BELCOURT. — RENTRÉE DE MADAME LEMONNIER. — REPRISE DE MICHEL-ANGE ET DE LA SOIRÉE ORAGEUSE.

17 septembre.

Si les sociétaires du théâtre Feydeau ont le bon esprit et le courage de soutenir les efforts multipliés qu'ils ont faits depuis quelque temps, on peut leur prédire avec assurance que leur salle, naguère si dépeuplée de spectateurs, ne sera plus désormais assez vaste pour contenir ceux qui y seront attirés par les ouvrages nouveaux, que les sociétaires montent avec soin, ou par la remise d'anciens opéras en possession de plaire au public. Le succès doit les encourager. Il a couronné leurs louables efforts. En moins de deux mois, deux ouvrages nouveaux, trois ouvrages remis au théâtre, attestent le zèle des acteurs, et le caissier doit certifier que ce zéle a été récompensé. Il faut maintenant aller de bonne heure à Feydeau, si l'on y veut trouver des places convenables.

Les débuts se sont succédé rapidement, et si les jours consacrés à ces essais ne sont pas ceux où le public se porte en foule au théâtre, du moins c'est encore une variété de plaisirs offerts à son insatiable curiosité; et pendant ce temps les héroïques sociétaires se repo-

sent. Desessarts, Leclerc, Cassel, ont paru successivement sur la scène de l'Opéra-Comique ; ils y resteront ou n'y resteront pas ; mais enfin le public a été à portée d'apprécier leurs talens, et surtout la volonté bien prononcée des sociétaires de ne rien négliger pour lui plaire.

On aurait pu croire facilement en voyant M. Monrose, qui a débuté, à ce théâtre, le 10 août dernier, dans le rôle de Frontin de *Ma Tante Aurore*, que son frère aîné avait abandonné la Comédie-Française. Le nez au vent, le dos voûté, la main au menton et la cuisse tendue, les deux frères ont absolument les mêmes habitudes théâtrales, l'un est le *fac simile* de l'autre. C'était un désavantage pour le débutant quand il a eu à chanter. Il est vrai qu'il a joué tout ce qu'il avait à chanter ; c'est s'en tirer en homme d'esprit. M. Monrose cadet serait une acquisition excellente pour le théâtre du Vaudeville. Je suis sûr que nous le verrons bientôt au Gymnase.

Madame Colon mère a débuté, le 13 septembre, dans *l'Epreuve-Villageoise*. Elle n'est ni absolument bonne ni absolument mauvaise. Elle ne rappelle madame Gonthier et madame Desbrosses que par la taille ; mais à la vérité c'est une condition des rôles qu'elle doit jouer, et l'on n'accueillerait point une débutante dans cet emploi si elle pesait moins de 150 à 200 livres : c'est le poids convenu. Madame Colon, après ses débuts, ira à Lille et reviendra, dit-on, au mois d'avril, pour remplacer, à Feydeau, madame Belcourt, autre duègne, qui a aussi débuté il y a quelque temps. Je ne sais pas, en admettant que la nouvelle soit vraie, ce qui aura déterminé la préférence des sociétaires dans cette circon-

stance. Pour moi, je n'ai guère vu, entre ces deux dames, que la différence de quelques kilos.

Avant-hier encore le théâtre Feydeau a donné une nouvelle preuve de son activité. Il ne lui a fallu que quatre jours pour remettre *Zoraïme et Zulnare*, un des plus jolis opéras de M. Boyeldieu. Il y avait beaucoup de monde. Spectateurs, auteurs et acteurs ont dû être satisfaits de cette reprise.

L'Opéra-Comique a aussi ses *dilettanti* qui ne peuvent se lasser d'entendre la musique des Berton et des Dalayrac. Ils retrouvent, dans *Picaros* et dans le *Charme de la Voix*, toute la suavité et toute la verve des compositions ultramontaines; ils y retrouvent encore l'obscurité de l'intrigue et la bouffonnerie des poëmes italiens. J'ignore à quelle somme la recette s'est montée. Je ne sais jamais ce qui se passe sur la scène que lorsque le rideau est levé, et je ne crois pas d'ailleurs qu'il soit fort intéressant, excepté pour les auteurs, d'apprendre que, tel jour, les acteurs ont gagné telle ou telle somme. Il ne doit y avoir rien de commun, ce me semble, entre un bordereau de caisse et un article de journal; de ce qu'une pièce, à la vingt-cinquième représentation, a produit 4,000 fr. de recette, il n'en résulte pas que ce soit un bon ouvrage, et nos abonnés me siffleraient, à coup sûr, si, à propos de je ne sais quelle pièce, et lorsqu'ils attendent des réflexions sur un ouvrage et sur des acteurs, j'allais faire l'éloge du régisseur-général du théâtre, ou leur faire passer le compte-courant du caissier.

Rien ne semble devoir forcer Martin à une prochaine retraite; elle serait au moins prématurée maintenant : il n'a jamais été plus applaudi, et ce qui doit vraiment

le flatter, il n'a jamais plus mérité de l'être. Madame Rigault avait remplacé, dans le *Charme de la Voix*, madame Lemonnier qu'une douloureuse indisposition éloigne encore du théâtre; les regrets n'ont point nui aux plaisirs. Madame Boulanger a bien peu de chose à faire maintenant pour n'obtenir que des éloges. Elle paraît avoir renoncé, et je l'en félicite sincèrement, à ces extravagances de gosiers auxquelles elle se livrait autrefois et qui n'étaient pas toujours également heureuses. Si quelquefois je parle en riant de la taille de Ponchard, je n'en sais pas moins rendre justice à son talent, et il en a beaucoup comme chanteur. L'assaut auquel il se livre avec Martin dans *Picaros et Diégo* lui est souvent favorable, et il triompherait de tout autre rival. Il ne manque plus à la réputation de Ponchard que quelques-unes de ces pièces faites exprès pour un acteur, et dont, seul, il assure le succès. Ponchard a déjà prouvé dans *Nadir et Sélim*, qu'on pouvait lui confier le sort d'un ouvrage.

La *compagnie* des comédiens de la rue Feydeau est la plus complète peut-être des théâtres de la capitale. Martin, Huet, Ponchard, Lemonnier, Vizentini, mesdames Desbrosses, Boulanger, Pradher, Rigault offrent une réunion de talens qu'on trouverait avec quelque peine au même degré dans les autres troupes comiques. On sent bien que dans cette énumération je n'aurais pas oublié madame Lemonnier, si je n'eusse eu à m'occuper d'elle particulièrement. Sa voix légère et brillante, son jeu fin et spirituel lui assignent une des premières places parmi ses égaux. Eloignée depuis plusieurs mois du théâtre par une grave indisposition, sa présence dans *Adolphe et Clara* et *les Voitures versées* a détruit

tous les fâcheux pronostics qu'on avait répandus sur l'affaiblissement de ses moyens. Madame Lemonnier n'a jamais mieux joué le joli rôle de *Clara*; et dans *les Voitures versées*, opéra buffa français, elle a chanté, puisqu'il n'y a que cela à faire, de façon à rassurer tous les incrédules intéressés et désintéressés. Non contente de cette première preuve, madame Lemonnier a, sans hésiter, abordé avant-hier la Colombine du *Tableau Parlant*; elle a obtenu, dans tous les airs périlleux de ce rôle difficile, un succès complet, et, ce qui vaut mieux encore, un succès mérité.

La reprise de *Michel-Ange* a fourni à Ponchard une nouvelle occasion de montrer son talent comme chanteur. Cette petite pièce, malgré ses prétentions à la gaieté et la jolie musique de Nicolo, a paru passablement ennuyeuse à tous les spectateurs. Il faut en excepter cependant un grand monsieur, ayant un grand nez, des lunettes, une perruque un peu rousse, et porteur d'une physionomie.... indécise. On fut obligé de lui imposer silence plusieurs fois, parce qu'il riait tout seul et très haut de choses très peu risibles. Je l'avais rencontré, le matin, lisant les affiches au coin d'une rue et comme en admiration, pendant un quart d'heure, devant celle du théâtre Feydeau : « *On donne ce soir Michel-Ange*, s'écria-t-il de manière à fixer l'attention de plusieurs personnes, *il faudra aller de bonne heure au spectacle, car il y aura du monde.* » Le soir, en effet, j'aperçus ce même monsieur faisant foule, à lui seul, à la porte du théâtre, criant, se démenant, courant se placer aux premières et paraissant occupé de compter, comme s'il y eût été intéressé, le petit nombre de spectateurs qui semblaient entrer trop lentement au

gré de son impatience. A la fin de *Michel-Ange*, il demanda à l'un de nos voisins : — *Monsieur, quel est l'auteur de ce délicieux ouvrage?—Monsieur, c'est Nicolo. — Non, non, l'auteur du poëme? — Monsieur, je crois que c'est M. Delrieu. — Comment! l'auteur de la sublime tragédie d'*Artaxerce *et de la divine tragédie de* Démétrius? — *Probablement, monsieur. — Mais, c'est donc un homme de beaucoup de talent! — Je n'en sais rien, monsieur. — Et M. Delrieu est-il de l'Académie? — Je ne le crois pas. — Ah! au fait, il ne doit pas en être; il a trop de génie*, dit notre admirateur en sortant de la loge.

Ce n'est pas la première fois qu'on remet au théâtre *la Soirée orageuse*, dont la première représentation eut lieu en 1790, et dont on doit la musique à l'heureuse fécondité de Dalayrac. Cette reprise n'aura pas un grand succès, si l'on doit en juger par l'effet que la pièce a produit avant-hier. M. Radet, auteur de ce vaudeville, et qui, il y a quelque temps, a fait passer au Gymnase *la Maison en Loterie*, qui avait été donnée d'abord à l'Odéon, aurait bien pu en faire autant de *la Soirée orageuse.* L'exécution de son ouvrage n'y aurait rien perdu. La pièce a été ce qu'on appelle *étrillée* par les pensionnaires de la rue Feydeau. Personne ne savait son rôle, pas même l'orchestre. Acteurs et musiciens, sans égard pour la mémoire de Dalayrac, ont été à l'unisson. C'était le sublime de la cacophonie. Ces messieurs apportent plus de soin aux représentations du *Solitaire.* Il est vrai que l'auteur de *Camille*, de *Gulistan*, de *Maison à Vendre* est mort, et quelque compositeur que ce soit, vivant, vaut mieux que Dalayrac enterré. C'est la doctrine du théâtre.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

BÉNÉFICE DE MADAME PASTA. — MOSÈ IN EGITTO. — ROSSINI. — LES HABITUÉS DE L'OPÉRA.

22 octobre.

On doit savoir gré à la direction de l'Académie royale de Musique, d'avoir accordé la vaste salle de l'Opéra à la soirée du bénéfice de madame Pasta, et à la première représentation d'un nouveau chef-d'œuvre de Rossini. Mais aussi, quel chef-d'œuvre! quelle cantatrice! quel compositeur!

Les nombreux et éclatans succès de Rossini en France, en Italie et en Allemagne lui ont attiré autant d'ennemis que d'enthousiastes, aussi exagérés dans leurs critiques que dans leur admiration exclusive. Les premiers se sont contentés de répéter, à l'apparition des opéras d'*il Turco in Italia*, d'*il Barbiere di Siviglia*, d'*Otello* et de *Tancredi:* reminiscences, plagiats, lieux communs, contredanses, charlatanisme; les autres, non moins exagérés, ont foulé aux pieds les partitions de Mozart, de Cimarosa et de Paësiello; ils ont renversé les autels de leur culte, en portant dans cette réforme la fougue et l'intolérance des novateurs. Il est aussi absurde d'élever Rossini au-dessus des grands maîtres qui l'ont précédé dans la carrière, que de lui refuser une imagination brillante, une manière neuve et spirituelle, et surtout une fécondité sans exemple. Rossini est la pro-

vidence des amateurs de musique. Sans lui, de qui serait-il permis d'attendre une nouveauté, à moins de subir la *Lampe merveilleuse* et autres compositions de la même force? Nos compositeurs modernes se plaignent de la vogue accordée à un musicien étranger, et ne se mettent point en mesure de rivaliser avec lui, et de lui disputer les applaudissemens du public. Ils crient à l'injustice, et ne veulent cependant montrer leur supériorité que dans la romance, le nocturne et les rondes villageoises.

Si ce n'était pas une des calamités de notre époque que de porter dans les beaux-arts le même esprit de parti que dans les affaires politiques, le *Mosè in Egitto* serait appelé à concilier toutes les opinions; mais c'est un miracle au-dessus de son pouvoir. Il lui sera plus facile de créer la lumière, de diriger la foudre, et de séparer les flots de la mer, que de faire pardonner à l'imprudent Rossini le refus d'un poëme français qu'il aurait dû être trop heureux d'accepter. On n'offense pas impunément l'amour-propre d'une notabilité radicale; l'homme, l'Italien, le musicien capable d'une pareille audace est digne du sort d'Orphée.

Quoi qu'il en soit, et malgré les criailleries des anciens prôneurs de Rossini, devenus tout à coup de sévères aristarques, le *Mosè in Egitto* n'en restera pas moins un des plus beaux ouvrages de son auteur.

Rossini n'a pas jugé convenable de faire précéder son introduction d'une ouverture, et il a, dans cette circonstance, montré le goût d'un compositeur habile qui sait profiter de tous les avantages offerts par une situation vraiment dramatique. Cette ouverture tant réclamée devait peindre la désolation et l'effroi des Egyptiens

plongés dans l'obscurité et menacés du courroux céleste. En montrant aux spectateurs ce peuple, en proie à la plus vive douleur, attendant le secours de Moïse pour détourner l'orage qui le menace, le compositeur ne pouvait qu'ajouter à la vérité des accords confiés à l'orchestre : aussi est-il peu de morceaux de l'école allemande qu'on puisse opposer à cette introduction. Il est impossible d'exprimer d'une manière à la fois plus solennelle et plus énergique la puissance de l'envoyé de Dieu. Tout le premier acte est écrit de verve. Le *quintetto* qui termine l'introduction ; le duo entre madame Pasta et Garcia : *Ah se puoi così lasciarmi*, accompagné par un double orchestre ; l'air de Pharaon et le finale sont autant de morceaux achevés. Cependant il faut avouer que si les accens de Moïse, tour à tour prophétiques et religieux, ont le caractère d'inspiration qui convient au sujet, l'irrésolution et la colère de Pharaon ne sont pas toujours rendues avec le même bonheur. Une seule représentation est trop insuffisante pour donner les moyens de signaler les beautés ou les défauts d'un ouvrage de cette importance. Le second acte a paru un peu long, et peut-être il serait nécessaire d'y faire quelques coupures, afin de ne pas courir le risque de fatiguer l'attention du spectateur, qui se trouve épuisé avant d'arriver à la belle scène de la mort d'Osirides, qu'on attendra toujours avec impatience, tant on sera avide de la présence de madame Pasta ! Il est impossible, en effet, de pousser plus loin l'expression du désespoir dans le chant qui commence par ces mots : *Oh! desolata Acia!* Zuchelli, qui débutait dans le rôle de *Faraone*, n'a point démenti sa réputation. On doit maintenant compter au théâtre Italien un excellent chanteur et un

bon musicien de plus. Sa voix est fraîche, flexible, pleine d'agrément dans les airs détachés ; et c'est presque Galli dans les morceaux d'ensemble. Mademoiselle Cinti, Garcia et Bordogni, méritent également des éloges ; et, pour tout dire en un mot, les habitués du grand Opéra, qui ne sont pas accoutumés à pareilles fêtes, ont été frappés de surprise.

La plupart d'entre eux, probablement, voyaient pour la première fois madame Pasta, dont ils avaient été cependant obligés d'entendre parler ; aussi leur étonnnement silencieux d'abord, leur stupéfaction *badaude*, offraient quelque chose de plaisant. Il faut dire aussi que *la Diva* réunit en elle-même toutes les facultés, tous les dons, toutes les perfections vocales et dramatiques.

Les succès dans les beaux-arts ne peuvent être réels et durables qu'autant qu'ils sont basés sur des qualités naturelles, développées et perfectionnées par l'étude et le goût. On peut, avec le temps et de la persévérance, atteindre à la perfection de toutes les théories ; mais la perfection du talent, c'est-à-dire la juste application de ces théories, est indépendante de la volonté. La poésie, la peinture, la musique, ont des lois faciles à connaître, mais qu'il est presque impossible d'approfondir d'une manière heureuse, si cette connaissance n'est soutenue par un foyer intime, par une vocation particulière et qui change, en quelque sorte, les moyens d'exécution en de simples accessoires, utiles seulement à mettre en œuvre les facultés naturelles qu'on a reçues en naissant. Dans l'art théâtral, cette puissance cachée se produit par une grande sensibilité, une aptitude à recevoir des impressions profondes et variées, à s'identifier avec des pensées qui nous sont étrangères ; enfin par

une analogie entre nos propres idées et celles de l'auteur qu'on est chargé de traduire, et pour lequel il faut découvrir un langage en harmonie avec ses conceptions. Madame Pasta offre l'exemple des prodiges que peut opérer une âme ardente susceptible d'éprouver et de faire partager les émotions les plus passionnées. Douée d'une figure belle, noble, expressive, d'une voix sonore et capable de prendre tous les accens, elle unit à ces brillantes qualités une *entente* de la scène que les acteurs consommés n'atteignent qu'après une laborieuse expérience. Plusieurs rôles créés par elle et qu'elle a empreints du caractère d'originalité qui lui est propre, ont révélé au public l'étendue de son talent. Jamais *Roméo* ne montrera une douleur plus déchirante, jamais il ne sera permis de prêter à *Tancrède* et à *Desdemona*, des chants de gloire et d'amour plus vrais et plus touchans. Ces preuves réitérées d'une si évidente supériorité n'ont point été méconnues, et la prodigieuse affluence de spectateurs qu'avait attirée la représentation au bénéfice de madame Pasta, atteste l'admiration générale qu'elle inspire autant que l'attrait attaché à toutes les œuvres de Rossini. Des artistes d'un mérite agréable et léger deviennent facilement l'objet de l'engoûment, de cette vogue passagère qui s'efface aussi vite qu'elle prend naissance; mais l'enthousiasme n'est réservé qu'au mérite d'un ordre élevé qui sort des routes ordinaires. Madame Pasta est déjà un modèle classique dans son genre, et personne ne doute que son nom ne s'unisse un jour aux noms les plus illustres de nos annales dramatiques.

Madame Pasta, dans le nouveau rôle dont elle s'est chargée, s'est montrée égale à elle-même, et a répondu d'une manière éclatante aux marques d'intérêt qu'un

public enthousiaste était venu lui prodiguer. Rien n'a manqué à son triomphe ; et, redemandée après la pièce, elle a recueilli un dernier tribut de louanges au milieu des applaudissemens unanimes.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

SAPHO, TRAGÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES, PAROLES DE MM.*, MUSIQUE DE M. REICHA, DIVERTISSEMENT DE M. GARDEL, DÉCORS DE M. CICÉRI.**

18 décembre.

De cet axiome que le théâtre vit de passions, il ne faut pas conclure que tous les personnages passionnés soient également propres à la scène. Phèdre intéresse parce que sa passion est combattue par le devoir, et qu'elle est incestueuse malgré elle. Sa douleur vertueuse opposée à toutes les fureurs de l'amour forme un contraste touchant. Mais Didon, au théâtre, Ariane et Bérénice elle-même, qui ne sont pas moins passionnées que Phèdre, n'inspirent pourtant pas le même intérêt. Sapho doit être rangée aussi dans la classe de ces femmes sensibles et abandonnées qui, dans nos mœurs, font naître un tout autre sentiment que celui de la pitié. Elles ennuient lorsqu'elles ne font pas rire. A la lecture ou dans le monde, on peut s'attendrir des tristes suites de l'infidélité ; mais au théâtre on est du parti de l'infidèle. Une vieille femme, courant après son amant, offre quelque chose de fâcheux, et quoique cette vieille

femme s'appelle Sapho, elle n'intéresse pas davantage. Phaon est une espèce de *Chevalier à la mode*, et madame Patin, prise au sérieux, serait insupportable. Ce n'est donc pas, je crois, une heureuse idée que de présenter *Sapho* sur la scène. On l'a déjà essayé sans succès; voici comment l'auteur du nouvel opéra s'est tiré de toutes ces difficultés que lui offrait ce sujet suranné.

Fatigué des langueurs de Sapho, Phaon, épris des charmes de la jeune Néris, a fui de Mitylène et, réfugié en Sicile, il est sur le point d'épouser sa nouvelle conquête. Quelques remords le poursuivent cependant. Néris veut connaître la cause de son trouble. Phaon révèle ses anciennes amours, et ne laisse pas ignorer qu'il redoute la jalousie de Sapho. Les caresses de Néris dissipent ses inquiétudes, et tous deux se rendent au temple où doit se consacrer leur hymen. Sapho, qui touche en ce moment le rivage de Sicile, aperçoit Phaon qu'elle a vainement cherché dans toute la Grèce. Elle veut se précipiter sur ses traces; mais elle en est empêchée par une troupe de pirates cachés dans les rochers qui bordent la mer, et qui attendent les débris des bâtimens qui ont dû périr pendant l'orage qui a éclaté au lever du rideau. Sapho, entourée de ses élues, essaie vainement de fléchir ces brigands qui exigent d'elles des trésors qu'elles n'ont pas. Ils s'emparent de la lyre de Sapho qui, pour ravoir cet instrument divin, adresse une invocation à Vénus. Les pirates, émus de la beauté de ses chants, tombent aux pieds de Sapho, lui rendent sa lyre et s'éloignent. Sapho, libre enfin, accablée par la fatigue et l'émotion, se retire sous les débris d'un temple pour y trouver quelque repos. Ici finit le premier acte.

L'analyse du second et du troisième actes sera moins longue. Sapho s'endort après avoir laissé éclater toutes les fureurs de son amour et de sa jalousie. Les Grâces, les Plaisirs charment son sommeil que vient troubler bientôt la plus affreuse nouvelle : Phaon et Néris marchent à l'autel. Sapho court s'opposer à cet affreux hymen, et, en effet, elle arrive au moment où, après une fête brillante, les deux amans allaient être unis. Désespoir général; chacun se sauve; Sapho suit les pas de Phaon.

Ils arrivent sur le bord de la mer. Sapho demande une explication fort embarrassante pour l'infidèle. Qui sait comment l'amour commence! qui sait pourquoi il finit! Mais bientôt Sapho chante, et Phaon, enivré, demande un pardon qu'on lui accorde à la condition de quitter sur-le-champ la Sicile. Il va partir; Néris, suivie de son père, vient à son tour l'accabler de reproches. Phaon, qui a déjà quitté Sapho pour Néris, qui, ensuite, a délaissé Néris pour Sapho, est encore sur le point d'abandonner Sapho pour Néris. Sapho le presse de prononcer; Phaon hésite, et la Muse de Mitylène, irritée de cette incertitude, se sauve à travers les rochers et se précipite dans la mer. L'onde bouillonne, le tonnerre gronde, le fond du théâtre se couvre de nuages, lesquels, se dissipant bientôt, laissent voir le Parnasse, où Sapho prend place et augmente ainsi le nombre des Filles de Mémoire. Le grand-prêtre de Junon annonce que les dieux ont pardonné l'infidélité de Phaon; il est uni à Néris.

Telle est la marche de cet opéra, qui, par le vice même du sujet, n'est pas susceptible d'un grand intérêt, mais qui, en revanche, est écrit en général avec

un soin et quelquefois même avec une élégance qu'on trouve rarement dans les poëmes destinés à l'Académie royale de Musique.

On pouvait craindre que la partition de M. Reicha ne fût pas parfaitement bien disposée pour la scène. Il passe pour le plus savant harmoniste de l'Europe ; mais il n'est pas donné à tous les compositeurs d'être, comme Mozart, symphonistes et dramatiques à un égal degré de supériorité. Les savans quintetti de M. Reicha avaient fait concevoir une haute idée de son talent ; mais le souvenir de *Linnée* et de *Natalie*, opéras auxquels il avait travaillé de moitié avec un jeune compositeur, il y a déjà long-temps, avaient laissé, sous l'autre rapport, d'assez fâcheuses impressions. La musique de *Sapho* doit les dissiper en partie ; elle est souvent gracieuse et expressive. Tous les morceaux du premier acte surtout sont remarquables. L'air de Phaon : *Quelle était mon erreur extrême* ! et son duo avec Néris : *Objet de ma tendresse* ! sont pleins de fraîcheur et de grâce. Le finale du second acte, quand il sera mieux exécuté, doit être d'un bel effet ; et la fameuse ode : *Heureux qui, près de toi, pour toi seule soupire*, que les auteurs ont eu le bon goût de faire chanter à Sapho, a inspiré dignement M. Reicha. La douleur et les reproches de Sapho m'ont paru moins heureusement exprimés ; elle crie plutôt qu'elle ne chante, et tout l'effort des instrumens ne saurait remplacer dans cette occasion l'air mélancolique et passionné que l'on aurait besoin d'entendre.

Il y a deux décorations charmantes que l'on doit, bien entendu, à M. Cicéri. L'apothéose de Sapho sur le Parnasse est d'un effet ravissant.

Adolphe Nourrit, qui jouait le rôle de Phaon, mérite, comme acteur et comme chanteur, beaucoup d'éloges. Madame Dabadie-Sapho n'en mérite pas moins, mais je l'engage à soigner sa prononciation. Il est impossible d'entendre un mot de ce qu'elle chante; c'est l'abus de l'ancienne méthode de l'Opéra.

Albert, Paul, Coulon, mesdames Fanny Bias, Noblet, Anatole, Montessus ont dansé comme à leur ordinaire, à qui mieux mieux. Les divertissemens sont de M. Gardel. Je n'en dirai rien : je n'aime pas la vieille danse.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRISE DES DEUX TUTEURS, OPÉRA EN UN ACTE, DE FALLET, MUSIQUE DE D'ALAYRAC. — LE COQ DE VILLAGE, OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, DE FAVART, ARRANGÉ PAR M. DARTOIS, MUSIQUE DE M. F. KREUBÉ (4 ET 11 SEPTEMBRE). — FANFAN ET COLAS, COMÉDIE EN UN ACTE, PAR FEU M. DE BEAUNOIR, ARRANGÉE PAR M. JADIN FILS, MUSIQUE DE M. JADIN PÈRE (29 OCTOBRE). — REPRISE DE JADIS ET AUJOURD'HUI, OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, DE M. SEWRIN, MUSIQUE DE M. KREUTZER.

Septembre et octobre.

La reprise de *Deux-Tuteurs*, opéra, joué pour la première fois en 1784, et qui était alors en deux actes, a eu lieu seulement dans les intérêts présumés du théâtre

Feydeau, et non dans ceux des auteurs de cet ouvrage, à la gloire desquels il ne peut rien ajouter. C'est une vieille pièce que les sociétaires n'auraient sans doute point exhumée, si Dalayrac, auteur de la musique, existait encore. Mais les comédiens ont cru devoir cet hommage à la mémoire de ce compositeur distingué, qui les a enrichis de son vivant, et auquel ils sont dispensés maintenant de payer des droits d'auteur. C'est une attention économique qui fait honneur à leur reconnaissance. Fallet, auteur du poëme, ne sortira pas ainsi de l'obscurité littéraire où l'avaient laissé les *Deux Tuteurs*, et une certaine tragédie de *Tibère et Sérénus*; le compositeur de *Nina*, de *Camille* et de *Gulistan* n'avait pas besoin, pour mériter l'estime publique, qu'on retirât des cartons une partition oubliée et digne de l'être.

O vous donc! qui, chaque jour, assiégez les portes du comité très comique, et sollicitez, sans pouvoir l'obtenir de sa vanité paresseuse, ou la représentation d'ouvrages reçus depuis long-temps, ou la reprise de quelque pièce jadis bien accueillie du public, auteurs et musiciens, que cette leçon vous serve! Mourez; et, confians dans la mémoire décennale de MM. les comédiens, soyez sûrs qu'ils n'oublieront ni le jour de votre décès ni le *tour de faveur* que vous avez réclamé si long-temps. Dix ans après votre mort vous serez joués d'emblée, puisque vous n'aurez plus aucun droit à prélever sur les recettes.

M. Mathieu et M. Boudard, l'un avocat, l'autre procureur, vieux et ridicules, sont les *tuteurs* de deux jeunes personnes que, comme Ariste et Sganarelle, ils ont la prétention d'épouser; ils se croient même aimés de leurs pupilles. M. Mathieu découvre que M. Bou-

dard est dupe de la sienne, liée depuis long-temps par un amour secret; et M. Boudard, à son tour, dévoile, par hasard, l'intrigue que la pupille de M. Mathieu entretient avec un jeune homme protégé par une tante et des domestiques. Colère, attendrissement, pardon et hymen; c'est la conclusion obligée de toutes les pièces. Celle-ci, paroles et musique, n'est qu'un vaudeville renforcé. Un trio en action mérite d'être distingué, et a fourni au public la seule occasion qu'il ait eue d'applaudir. Il faudrait d'autres talens que ceux de Leclerc, de mesdames Belcourt, Letellier et Colon, pour soutenir cet ouvrage. Féréol a tâché d'être gai, et il y est rarement parvenu. Vizentini a fort bien joué, comme à son ordinaire, le rôle de l'un des tuteurs; mais Darancourt jouait l'autre pour justifier le système de M. Azaïs.

Il y a bientôt quatre-vingts ans que *le Coq de Village* fut joué au théâtre de la Foire, et si on nous eût représenté cette pièce avant-hier, à l'Opéra-Comique, telle qu'elle était alors, il y a lieu de croire qu'elle n'aurait point eu le succès qu'elle avait obtenu dans sa nouveauté. Les révolutions au théâtre sont plus fréquentes, heureusement, que chez les peuples. Il faut un siècle ou deux pour que les nations se croient obligées d'apporter des changemens dans leur état social; mais au théâtre, la période révolutionnaire n'est à peu près que de vingt-cinq à trente ans pour les ouvrages mis en musique, et pour la musique elle-même. On ne peut disconvenir, quelque juste plaisir que l'on éprouve encore aujourd'hui aux compositions de Grétry, qu'il y en a plusieurs qui ne sont plus appropriées aux nouvelles habitudes théâtrales. Personne ne pourra supposer que cette observation renferme un reproche à

notre Grétry. Si le public moderne trouve que plusieurs de ses airs ont vieilli, que quelques-uns des poëmes sur lesquels il a travaillé sont dépourvus de l'esprit ou de l'intérêt que présentent les bons ouvrages qui attirent actuellement les applaudissemens, ce n'est ni la faute de Grétry ni la nôtre; c'est la faute du temps. Si Grétry fût venu plus tard, il aurait toujours été lui-même, mais il se serait soumis au goût du jour, comme l'ont fait MM. Boyeldieu et Auber. Il en est de même quant aux poëmes : tel ouvrage qui avait obtenu de justes suffrages, il y a déjà de longues années, ne peut obtenir les nôtres aujourd'hui qu'au moyen de quelques coups de pinceau donnés par un auteur habile et qui connaisse le goût et les nouvelles habitudes du théâtre. La pièce de Favart n'a rien perdu en passant par les mains de M. Dartois; le public doit lui savoir gré de la remise du *Coq de Village*. Cet ouvrage est gai et spirituel : la musique de M. F. Kreubé est en harmonie avec les paroles. Lemonnier et madame Pradher ont été charmans dans les deux rôles d'amoureux que les auteurs avaient eu le bon esprit de leur confier.

L'auteur de *Fanfan et Colas*, comédie jouée pour la première fois en 1784, la composa, en partie, sous l'inspiration des idées que les *philosophes* avaient mises à la mode. Il était convenu alors que les nobles et les riches n'étaient que des misérables remplis d'orgueil et d'ignorance, et qu'on ne trouvait de vertus et de talens que dans les classes inférieures de la société. Ce principe est, de tous les sophismes révolutionnaires, le plus subversif de toute société, quelles que soient d'ailleurs les institutions politiques qui la régissent, et le plus fécond en conséquences redoutables. Il ne tend à rien

moins qu'à armer la multitude, c'est-à-dire ceux qui n'ont rien, contre ceux, en petit nombre, qui possèdent quelque chose. C'est du reste une absurdité philosophique de prétendre que d'un côté se trouvent les vertus, et de l'autre côté les vices. La meilleure et la plus courte des réponses à ce paradoxe, la seule qui me soit permise en ce moment, c'est qu'*il y a de braves gens partout.* N'attaquons jamais les classes de la société; la loi le défend, le bon sens l'ordonne. M. de Beaunoir, au surplus, tout en cédant, peut-être malgré lui, aux idées dominantes à la fin du dernier siècle, est resté dans des limites assez raisonnables; et M. Adolphe Jadin a retranché encore, avec autant de discernement que de goût, les déclamations qui naissent d'un pareil sujet, et qui étaient en quelque sorte, il y a quarante ans, le passeport obligé de tous les ouvrages dramatiques. Si *Perrette et Colas* sont des modèles de franchise et de bon cœur, madame de Fierval est une excellente personne, et Fanfan devient un bon garçon. C'est à merveille; mais n'allons pas plus loin. Que l'Odéon ne nous présente plus de *Paria*; que le Vaudeville ne nous donne pas de nouveaux *Pierre, Paul et Jean*; et que M. Adolphe Jadin tire dorénavant de lui-même les ouvrages qu'il doit offrir au public. Nous y gagnerons tous. Je le répète, il a montré du goût et du talent dans l'arrangement de ce petit drame, dans la coupe et dans la distribution des morceaux de musique. M. Jadin, père, est rentré dans la carrière qu'il avait parcourue long-temps avec succès. Il a voulu protéger les premiers essais de son fils. Sa musique n'a pas paru, quoiqu'elle soit agréable, se rapprocher assez, en général, du ton de cette comédie, qui est celui du

naturel et de la naïveté. Ses airs sentent quelquefois la recherche. Il faut en excepter cependant celui que chante madame Desbrosses, et le trio des domestiques quand ils se moquent de leur ancien maître. Ces deux morceaux ont été remarqués. Mesdames Rigault et Pradher sont charmantes dans les rôles de Fanfan et Colas : elles ont tour à tour excité le rire et l'attendrissement. Madame Belmont a été noble et tendre dans Madame de Fierval; madame Desbrosses a joué parfaitement le rôle de Perrette;

Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

La pièce de *Jadis et Aujourd'hui* est du nombre de celles qu'il m'est parfaitement impossible de comprendre. Je ne puis concevoir qu'un homme qui, à ce qu'on assure, est fort spirituel, puisse croire qu'il a fait une comédie, ou même un opéra-comique, lorsqu'il a réuni cinq ou six personnages diversement habillés, et qu'il leur a fait débiter, pendant une heure et demie, des choses tellement usées, tellement simples, pour ne pas dire plates, que quiconque s'aviserait d'en dire de semblables dans la société la moins ingénieuse du monde, passerait assurément pour un sot. Je me crois pourtant de facile composition; car pour peu que je rencontre dans un ouvrage une intention comique ou un aperçu vrai de mœurs quelconques ou quelques traits malins sur les ridicules, je suis tout disposé à juger avec beaucoup d'indulgence le fond et l'intrigue de cet ouvrage. J'ai appliqué toute la perspicacité que Dieu a pu me donner à découvrir la moindre trace d'une de ces conditions de toute comédie dans *Jadis et Aujourd'hui*,

et je n'ai pu y apercevoir ni mœurs, ni caractères, ni ridicules. Tout le comique roule sur les habits de l'ancienne mode opposés aux vêtemens modernes, et s'il fallait classer cet ouvrage dans un genre quelconque, on devrait l'appeler une pièce de garde-robe. Quelque latitude qu'on accorde aux auteurs dans l'exagération des ridicules, encore faut-il qu'il y ait dans les tableaux qu'ils offrent à nos regards une apparence de vraisemblance. Mais je défie M. Sewrin lui-même de trouver, je ne dis pas seulement dans la rue la plus obscure du Marais, où l'action se passe, mais dans la province la plus reculée de la capitale, le modèle du costume dont il a affublé la nièce de madame de Vieilleville. Une jeune personne de dix-sept ans, dans l'année 1822, coiffée en poudre avec un chignon, qui porte des paniers et qui danse le menuet! Où rencontre-t-on, bon Dieu! de si absurdes caricatures? et comment a-t-on la prétention d'être comique avec de pareils moyens? C'est pourtant là le fond de l'ouvrage, et l'intrigue, s'il y en a une, est digne du fond. Les pièces de M. Sewrin, en général, commencent quand le rideau se lève, et finissent quand il se baisse. L'intervalle pendant lequel ces deux mouvemens s'accomplissent, constate qu'une comédie a été représentée sur le théâtre. Il n'y a en effet ni commencement, ni milieu, ni fin. C'est comme un *ron ron* de paroles qu'on a entendu pendant une heure, et qui doit prouver qu'une comédie a été jouée. Celle-ci dépasse pourtant la mesure ordinaire; elle dure une heure et demie; à la vérité si l'on retranchait une vingtaine de révérences gothiques et de politesses surannées, telles que celles, pour un homme, de prendre le pan de son habit en reconduisant une femme, on gagnerait

à peu près une heure. Mais alors que resterait-il dans la pièce? Pas le moindre mot comique, pas la plus légère plaisanterie, car toute la gaieté de l'ouvrage repose sur cette profonde observation de mœurs : c'est qu'en 1822 on ne doit pas se vêtir comme on s'habillait il y a cent ans. D'où il suit rigoureusement que nous ne devrions pas souffrir les Grecs et les Romains sur la scène, et que le Misanthrope devrait porter des bottes courtes et un manteau à la Quiroga.

Il se pourrait encore que derrière tout cet échafaudage d'inutiles lazzis, il y eût comme une espèce d'intention d'immoler l'ancienne société à la nouvelle. A part toutes les inconvenances de cette conception, il me semble que ce n'est pas à cause de ses modes que la société précédente peut être traduite sur la scène, et si c'est pour la ridiculiser, le moyen est bien mesquin. J'ai déjà vu quelque chose de semblable au Vaudeville, dans une pitoyable pièce intitulée *Pierre, Paul et Jean*, sortie du cerveau de je ne sais qui, et je croyais que, depuis long-temps, cette donnée comique était abandonnée à l'exploitation de la compagnie Gosse et Duval. Le théâtre Feydeau ne nous avait pas accoutumés à de pareils tableaux. Il en sera dégoûté, je le crois, par l'épreuve qu'il a faite avant-hier. Malgré la toilette charmante de madame Belmont, qui elle-même était toute charmante; malgré le joli visage de madame Pradher, le jeu de Lemonnier et Vizentini qui, dans son ignoble caricature d'un petit-maître moderne, ressemblait à Brunet engraissé, *Jadis* n'a pas excité la moindre gaieté, et *Aujourd'hui* a paru fort peu amusant.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

RÉGULUS. — LE TARTUFEE. — M. DE T.........

On assure qu'on peut appliquer à la préface et aux variantes d'un ouvrage, ce qu'on a remarqué du *post-criptum* des lettres de femmes. C'est là que se trouve le fond de la pensée ; ce qu'on n'avait point osé dire ouvertement, on le fait entendre dans cet appendice. Voltaire s'est souvent servi de ce moyen pour injurier ses adversaires, et répandre les sophismes et les doctrines qu'il n'avait pas pu faire entrer convenablement dans le corps de ses ouvrages dramatiques.

La préface et les variantes du *Sylla* de M. de Jouy, et du *Régulus* de M. Arnault, ont été l'objet de remarques semblables. On a supposé à ces auteurs l'intention d'avoir cherché à montrer, sur la scène et sous les traits du vainqueur d'Orchomène et du prisonnier des Carthaginois, un homme dont le nom et les souvenirs, publiquement rappelés, pouvaient être dangereux. On prétendait même que c'était à la faveur des allusions, que ces *tragédies de caractères* avaient obtenu quelque succès ; les passions avaient pris la place du goût ; et, s'il faut en croire les critiques politiques, on aurait, échauffé par l'esprit de parti, applaudi ce qu'on aurait littérairement sifflé. Voyez, ajoutait-on, la préface de *Sylla* ; M. de Jouy semble s'appliquer à repousser le re-

proche qu'on lui a fait. Selon lui, le succès de son ouvrage n'est dû qu'à la force des situations et à la beauté du style; mais aussi, comme il a profité de l'occasion pour excuser ou vanter l'homme en question, il a justifié ainsi les reproches par la justification même; en essayant son propre éloge, il a fait celui d'un autre, et c'est bien à lui qu'on peut dire : *Trahit sua quemque voluptas*, ce que Potier traduirait ainsi pour l'intelligence d'un académicien qui ne saurait pas le latin, si toutefois il s'en trouve : Dis-moi qui tu loues, et je te dirai qui tu es.

On a voulu agir de même envers *Régulus*. « Comment! a-t-on dit, dans les vers supprimés par la censure et rétablis par l'auteur dans les variantes, ne voyez-vous pas les allusions, les appels aux souvenirs et aux regrets? A qui donc, s'il vous plaît, peuvent s'appliquer, si ce n'est à l'exilé de Sainte-Hélène, les vers suivans?

Sur la rive étrangère
Régulus, oublié du peuple et du sénat,
Atteste à l'univers la honte de l'état;
En vain, dans son cachot, sa gloire l'environne;
Vainqueur on l'entourait, captif on l'abandonne.
. . . .
On sait qu'à son bonheur sa gloire a survécu.
Il vous apprit à vaincre avant d'être vaincu.

Ceux-ci ne sont-ils pas la traduction poétique de ces exclamations impériales qu'on aperçoit encore quelquefois sur de certains murs?

Croyez-en les transports du peuple et des soldats;
Dans nos camps, dans nos murs remplis de sa mémoire,
De ses hauts faits passés tout conserve l'histoire.

. . . .
La jeunesse enflammée à ses nobles récits,
Fait du nom du héros retentir nos *murailles*.

La tirade qui suit, placée dans la bouche du fils de Régulus, ne rappelle-t-elle pas certaines proclamations patriotiques?

J'ai des armes enfin, et j'ai vu dans nos rangs
Nos vieux soldats sourire à mes transports naissans.
Des temps qui ne sont plus, rappelant la mémoire,
Mon nom seul est pour eux un présage de gloire;
Je ne trahirai pas l'espoir qu'ils ont formé,
. . . .
J'irai.... j'irai vers la cité parjure;
De mon père et des dieux, j'effacerai l'injure.

Les désastres de la Russie et de la Belgique ne trouvent-ils pas, dans ces vers, une excuse apologétique?

Une seule disgrâce
De ses nombreux travaux n'a pu flétrir la trace.
. . . .
Ainsi que les succès, les revers ont leur gloire:
Les revers sont parfois beaux comme la victoire.

Si nous avions à répondre à ces reproches au nom de M. A. Arnault, nous le ferions victorieusement peut-être. Les citations qui précèdent ne concluent pas; et c'est aussi dans les variantes, dans la tragédie et dans sa préface que nous puiserions nos répliques. A moins de supposer une aberration d'esprit, supposition impossible, pense-t-on que l'auteur eût fait entendre sur la scène des vers qui sont une vive satire, car ils ne peu-

vent être une allusion louangeuse, de l'homme que, dit-on, il voulait célébrer.

> Je rends à votre amour ce héros adoré,
> Le seul qu'avant sa mort la patrie ait pleuré,

serait une raillerie, si on l'appliquait à l'homme qui a dévoré, pendant quatorze années de guerres ambitieuses, la jeunesse et les trésors de la France; qui a deux fois amené les étrangers sur le sol de la patrie, et qui a laissé un milliard à payer à ceux qui ne l'adoraient pas.

> Le sort d'un peuple entier dépend-il d'un seul homme?

prouve bien que, même dans l'opinion de l'auteur, le héros exilé n'était pas absolument indispensable au bonheur de la France.

> La honte est dans la fuite, et non dans la défaite

est évidemment une injurieuse apostrophe au fuyard de Memphis, de Moscou et de Waterloo.

> Triomphant par le fer, gouvernant par les lois,
> . . . . On l'a vu mille fois
> Ajouter à sa gloire une gloire plus sainte;
> Magistrat vigilant, généreux citoyen.

Gouvernant par les lois, et magistrat vigilant, sont assurément de sanglantes ironies contre l'homme qui cassa l'arrêt porté par le jury d'Anvers, qui transforma une cour d'assises en tribunal spécial, qui ordonna qu'un officier de marine malheureux serait *jugé comme cou-*

pable, et qui consacra le divorce par ses lois et par son exemple.

Mais, Dieu merci, nous n'avons point à nous mêler de tout cela. Ce n'est pas dans la polémique que se traitent à fond les affaires politiques, et, satisfaits d'avoir montré que les reproches n'étaient pas fondés, ou qu'au moins M. L. Arnault pouvait se défendre par lui-même, nous arrivons, avec la même impartialité, à l'examen littéraire de l'ouvrage qui, malheureusement, ne peut pas se défendre aussi bien que son auteur.

Notre belle patrie n'a rien à envier à l'histoire ancienne. Le trait fabuleux de Régulus est-il plus héroïque que celui de ce Louis IX, dont rien n'a terni la gloire et que du moins on peut louer sans détour? Le général romain et le roi de France ont également étonné l'Afrique de leur sublime dévouement; mais, chrétiens et Français, sans nous en vanter comme tant d'autres, nous préférons la gloire du héros couronné, qui nous appartient, à celle de ce consul qui brava la mort, soutenu par le sentiment de la vengeance qu'il appelait sur Carthage. Nous aimons à voir retracer en beaux vers les beaux faits de notre histoire; et c'est vraiment servir la patrie que de mettre sous les yeux de ses enfans les exemples de ses grands hommes.

Il faut du reste que le spectacle d'un homme religieusement esclave de son devoir et de son serment ait quelque chose de puissant sur le cœur de ses semblables. Le sujet de Régulus, traité par les plus médiocres poètes, a toujours été favorablement accueilli sur la scène. Pradon, dont le nom, immortalisé par le ridicule, est devenu une injure pour celui auquel on l'applique, a obtenu un notable succès avec un Ré-

gulus, dans lequel on trouve quelques beaux vers. Dorat a su faire aussi applaudir une tragédie de ce nom. Seulement on ne sait pas maintenant ce que le succès a pu coûter à ce poète, qu'on pourrait appeler le muscadin du Parnasse, si ce titre n'était justement revendiqué par quelques auteurs modernes qui, plus que Dorat encore, ont célébré les roses et les belles, à l'Opéra-Comique et au Vaudeville. Les calculs d'aujourd'hui ne conduiraient pas à cette découverte; on sait combien la valeur de toute chose est augmentée; les cabales dramatiques, comme les conspirations, sont à présent hors de prix.

M. L. Arnault a incontestablement mieux réussi que ses devanciers; il a eu le bon goût de conserver le trait soi-disant historique dans sa pureté; et si les deux premiers actes et demi de sa tragédie sont languissans et froids, du moins la scène de Régulus avec son fils, et celle qui termine la pièce au troisième acte, sont bien traitées et produisent quelque effet. Mais le style, qui seul peut assurer à un ouvrage une existence durable, est ici d'une désespérante faiblesse. Pâle et incorrect, il est encore généralement déclamatoire et plein de chevilles.

Ah! que ma voix, du moins, s'élève vers les cieux :
S'il n'est plus de Romains, il est encore des dieux.
. . . .
Obscur à mon départ, je reviendrai fameux;
Qui venge les héros se place à côté d'eux.
. . . .
Consul, le sang d'un homme est toujours précieux;
Trahir l'humanité, c'est outrager les Dieux.

Toutes ces déclamations sentent l'écolier qui, rem-

pli encore de ce patriotisme enfantin et factice qu'on suce dans le *De Viris* et le *Selectæ*, croit qu'il suffit de grands mots ronflans pour écrire la tragédie qu'il rêvait sur les bancs de l'école ou dans le sein de sa famille. Ce ne sont assurément pas là des vers :

Ici tout le regrette.... ici tout vous atteste,
Et sa valeur brillante et sa vertu modeste;
Combien il était grand par sa simplicité.
Un jour qu'au nom de Rome il assiégeait Carthage,
Des brigands furieux pillent son héritage...
. . . . . . Celui dont la grandeur antique
Ressuscite à nos yeux la vieille république,
Serait frappé d'oubli !

Les *oui*, *non*, *va*, *allons*, *allez*, *parlez*, répétés dans le même vers ou dans la même phrase, reviennent à chaque instant, et, chevilles redoublées, brisent toute harmonie.

Ce qui la brise plus encore, ce sont des mots comme ceux-ci, mis à la suite les uns des autres, sans rythme et sans mesure :

Je les défendrai. Fiers des devoirs qu'il m'impose...
. . . .
Sénateurs romains, vous qui, fiers dans la détresse.

Les antithèses et les épithètes sont prodiguées outre mesure et avec un malheur remarquable. *Imitateur sacré*, *peuple adorateur*, *sur son front immortel*, pour glorieux; tout cela est d'une emphase ridicule et d'une abondance stérile.

A mes vœux les plus chers que le sénat réponde,
Et bientôt la discorde, en désastres féconde...

En désastres féconde, ressemble prodigieusement à *merveille sans seconde*, dont Boileau se moquait il y a déjà quelque temps.

Parmi les négligences nombreuses qu'on trouve dans cet ouvrage, il en est surtout d'une nature fatigante. L'entrée de chaque personnage est toujours et scrupuleusement annoncée dans la scène précédente. On dirait que les comédiens, embarrassés comme des acteurs de société, ont besoin d'une réplique convenue d'avance pour arriver sur le théâtre, et le : *J'entends quelqu'un*, des *Proverbes dramatiques* de M. Théodore Leclerq, n'a jamais été mieux justifié. *C'est vous, Licinius* (acte I, scène II) ; *mais on entre, c'est lui* (scène III) ; *le consul vient, allez* (scène IV) ; *quelle clameur a frappé mon oreille* (scène V) ? *mais le voici* (scène VI) ; *allons, il vient* (acte II, scène I) ; *mais je vois Attillie* (scène III) ; *le sénat vient* (scène IV) ; *que l'envoyé paraisse* (scène VI) ; *mais le voici lui-même*, (scène VII) ; etc., etc., etc.

On a besoin, après avoir subi, pendant une heure et demie, une harmonie pareille, d'entendre de beaux vers ; *le Tartufe* était heureusement donné comme petite pièce, après la tragédie de *Régulus*. C'était le moyen d'attirer le public à un ouvrage que Talma peut seul soutenir au théâtre ; et le nom de mademoiselle Mante, qui jouait Elmire, est encore un talisman. M. L. Arnault doit des remercîmens à la comédie et aux comédiens. Le chef-d'œuvre de Molière produit son effet accoutumé. Mais quand donc mettra-t-on sur la scène les hypocrites politiques, tout autant dangereux que les faux dévots ? Les Laroquette diplomates ne sont pas rares ; leur conduite boiteuse ne sera-t-elle jamais

exposée à la risée publique ? Les modèles ne manquent point et le type en a déjà été indiqué dans cette véridique épigramme :

Laroquette en son temps, T........ dans le nôtre,
Furent tous deux prélats d'Autun.
Tartufe est le portrait de l'un :
Ah ! si Molière eût connu l'autre !...

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE VALENTINE DE MILAN, OPÉRA EN TROIS ACTES, PAROLES DE M. BOUILLY, MUSIQUE DE FEU MÉHUL.

29 novembre.

Il existe contre les ouvrages posthumes une sorte de prévention défavorable. Il est naturel de penser, en effet, qu'à moins qu'ils n'aient été frappés d'une mort subite, ou enlevés jeunes encore à la société, les auteurs auraient fait jouer, de leur vivant, des ouvrages qui pouvaient ajouter à leur gloire, s'ils en eussent espéré le succès. D'un autre côté, le dédain des comédiens, quoiqu'il ne soit pas toujours d'un mauvais augure, peut être encore considéré comme une preuve secondaire de la faiblesse des ouvrages qu'ils laissent dormir dans leurs cartons, et enfin l'expérience est venue plusieurs fois confirmer ces préventions. Pour n'en citer que deux exemples récens, si la musique de *la*

Journée aux Aventures n'a rien ôté à la réputation de Méhul, il faut avouer cependant qu'on ne retrouve pas dans cet ouvrage toute la verve et toute l'originalité de l'auteur de *l'Irato*; et de tous les poëmes dont Marsollier a enrichi le théâtre Feydeau, celui d'*Edmon et Caroline* est, sans contredit, le plus faible. Grétry et Dalayrac n'ont également rien gagné à ces exhumations dramatiques; mais le génie de Méhul est apparu, avant-hier, brillant d'une nouvelle gloire; et, si le succès qu'a obtenu la belle musique de *Valentine de Milan* ne détruit pas les préventions fondées du public contre les ouvrages posthumes en général, du moins ce succès peut ajouter à la réputation de Méhul et aux plaisirs des amateurs.

Valentine de Milan est célèbre dans l'histoire par sa douleur conjugale. C'est l'Artémise du quatorzième siècle. Inconsolable de la mort de son époux assassiné par le duc de Bourgogne, elle mourut sans avoir goûté le plaisir de la vengeance, également cher aux femmes et aux dieux. Ce n'est pas dans cette situation que M. Bouilly l'a présentée sur le théâtre. Le public est si moqueur qu'il aurait quelque peine à croire au deuil éternel d'une veuve; ses souvenirs lui rappelleraient les calomnies que La Fontaine a répandues à ce sujet dans le conte de *la Matrone d'Ephèse*. Il faut lire ces récits de fidélité conjugale dans l'histoire ancienne, et ne mettre sur la scène que des tableaux plus vrais et moins tristes.

M. Bouilly a donc supposé que Jean Galéas, grand-duc de Milan, et père de Valentine, vivement pressé par l'armée française que commandent le connétable de Clisson et Louis de France, duc d'Orléans, vient de perdre une bataille, à la suite de laquelle le frère du

roi propose la paix. Le grand-duc s'y refuse, et ne cède enfin qu'aux sollicitations de sa fille. Le même motif a fait agir le prince et Valentine. Ils s'aiment; mais ils n'ont pu encore se faire l'aveu de leur amour. Ils espèrent que la paix leur en fournira les moyens. Le grand-duc accepte donc une entrevue qui doit avoir lieu devant l'obélisque qu'il a fait élever à la mémoire de Bélisaire. La douceur, la loyauté de Louis de France parviennent à adoucir la rudesse et la hauteur du connétable et du grand-duc; une trève est jurée; les soldats français et milanais s'en réjouissent également; le duc d'Orléans a sollicité et obtenu la permission d'aller porter cette nouvelle à Valentine; mais pendant qu'il se rend au palais, un traître qu'on a vu rôder dans les environs, et qu'on ne peut saisir, frappe le prince d'un coup d'arquebuse. Les soupçons naissent; la haine se réveille, et la guerre va recommencer. Cependant la blessure du prince n'est pas dangereuse; retiré sous une tente, il reçoit une lettre de Valentine qui cherche à détruire les doutes élevés sur la fidélité du grand-duc. L'amour se trahit aisément : les expressions de cette lettre laissent voir au prince qu'il est aimé de Valentine, et sa santé se ressent de cette bonne nouvelle. On découvre bientôt l'arquebuse qui a servi à l'assassinat. Elle révèle, par les armoiries qui y sont incrustées, l'auteur de cet attentat. C'est le duc de Bourgogne lui-même, qui, échappé des prisons de France, a voulu, par ce meurtre, se délivrer du duc d'Orléans, son ennemi. La paix se renoue; l'amour du prince et de Valentine se découvre; ils sont unis.

Telle est la marche de la pièce, à laquelle M. Bouilly aurait fort bien pu ne pas donner le nom de *Valentine*

de Milan. L'ouvrage eût pu paraître sous le titre de Louis de France, ou de tout autre, sans rien y perdre. Ce qui a causé la célébrité de cette princesse n'est pas du tout le sujet du poëme; mais ce nom n'est pas inutile sur l'affiche, et c'est un merveilleux attrait pour la foule, que des malheurs à peu près imaginaires puissent s'appliquer à *Valentine de Milan*. M. Bouilly exploite depuis long-temps toutes les célébrités. Celle de *Fanchon la Vielleuse* même ne lui avait pas échappé. Il a voulu offrir le contraste de cette héroïne du boulevard du Temple, et nous avons un chef-d'œuvre de plus, grâce à Méhul. Du reste, on voit, par l'analyse de *Valentine*, qu'il n'y a pas le plus petit mot pour rire dans cet ouvrage. C'est le cachet de M. Bouilly. Ce n'est pas qu'il ait négligé les oppositions; il a trop de connaissance du théâtre pour cela; mais c'est par la sensibilité que M. Bouilly provoque le rire. Il a donné pour confidente à la princesse, sans faire beaucoup d'attention aux convenances, une paysanne, espèce de vivandière, qui joint à la gaieté d'une bonne vivante toute la sensibilité de la sœur *Marthe*. Elle panse les soldats, et leur donne à boire, parce que

La plus douce félicité
C'est de servir l'humanité.

C'est le pendant du porteur d'eau des *Deux Journées*. Au surplus, le succès n'a pas été un seul instant douteux. Si la pièce manque d'intérêt, elle est toutefois parfaitement conduite, et jamais la scène ne languit. Il y aurait de l'injustice à refuser à M. Bouilly une grande *entente* du théâtre. Il calcule et ménage ses effets avec

beaucoup d'habileté. Les morceaux de musique sont amenés avec art, et M. Bouilly a bien servi le génie de Méhul. Il n'est pas un des airs de cet ouvrage qui ne décèle la supériorité de ce compositeur. Mais ce qui a surtout enlevé tous les suffrages, ce sont les finales du premier et du second actes. Le chœur : *Confondons nos cœurs et nos armes*, est d'un admirable effet. Il faut en dire autant d'un autre chœur du troisième acte, exécuté en sourdines, au moment où les soldats viennent savoir des nouvelles de leur général. Une romance, chantée par Huet, est pleine d'expression et de suavité. Les autres morceaux sont à peu près dignes de ceux que je viens de citer; mais il faut les entendre plusieurs fois encore avant de les louer convenablement. Les acteurs ont bien fait leur devoir. Huet, mesdames Desbrosses et Paul ont fort bien joué; Darancourt a un habit superbe. L'ouvrage est monté avec soin, et a été applaudi avec un enthousiasme qui n'avait pas besoin d'être excité par la présence et les efforts de tous les auteurs et compositeurs, amis et rivaux de Méhul, qui garnissaient les deux balcons du théâtre. Cette provocation au succès, et cet étalage de sensibilité sentent trop la comédie, et répugnent aux gens de goût. C'est ce qu'en termes de coulisses on appelle du *cabotinage*, et le génie de Méhul pouvait s'en passer tout aussi bien que de l'ovation qu'on a fait subir à son buste à la fin de la pièce. Cet hommage de comédiens n'est plus de mode; il n'a ému personne, excepté M. Bouilly peut-être, qui, n'ayant pu pleurer au balcon, s'en sera probablement dédommagé dans les coulisses.

COMÉDIENS. — COSTUMES. — MOLIÈRE. — BARON. — MADEMOISELLE LECOUVREUR. — MADEMOISELLE CLAIRON. — TALMA. — MISTRISS BELLAMY. — PICARD. — AUGER. — DESPRÉS. — ANDRIEUX. — M. THIERS.

13 septembre.

L'histoire du dix-huitième siècle se complète tous les jours. Nous avons eu et les confidences épistolaires des philosophes et les naïfs aveux des rois qui s'étaient faits leurs disciples ; madame d'Epinay nous a montré les tendres faiblesses des femmes qui avaient adopté les principes de cette facile philosophie, et les dernières turpitudes de ce siècle se dévoilent à nos yeux par les mémoires des comédiens.

Presque toute cette époque, si pauvre de grands événemens ou de nobles actions, est riche de scandales et de folies : c'est le temps des saturnales du théâtre. Les comédiens faisaient alors une partie nécessaire de cette frivole société qui ne se doutait pas qu'elle marchait à l'abîme par la route des voluptés ; les comédiens la dominaient en quelque sorte. Il faut bien pardonner aux acteurs l'enivrement dans lequel ils étaient plongés et l'empire qu'ils exercèrent pendant long-temps. Pourquoi auraient-ils refusé ce qu'on leur offrait avec tant d'empressement ? Il n'était point de fête dont les acteurs ou les actrices ne fussent les héros ; les plus beaux génies du siècle leur adressaient des vers ; les grands seigneurs et les financiers se ruinaient pour les comé-

diennes par de honteuses prodigalités ; les femmes les plus titrées se disputaient à l'envi les faveurs des comédiens à la mode. Magistrats, guerriers, financiers, acteurs, vivaient pêle-mêle. La soif des plaisirs communs établissait une sorte d'égalité dont la vanité des comédiens savait tirer parti. On ne voulait pas supporter le frein des *préjugés* religieux, et on subissait avec joie le joug imposé par les prétentions des coulisses. On a su plus tard les résultats de ce mélange de tous les rangs, et de cet oubli de toutes les convenances.

Il est curieux de voir, dans les Mémoires de mademoiselle Clairon, l'état des mœurs à cette époque. Habituée aux hommages les plus illustres, vivant dans la familiarité des hommes et des femmes les plus distingués par leur position dans le monde, elle en a pris le ton et les manières. Elle traite les sujets les plus graves avec une assurance de raison presque aussi risible que les raisonnemens dans lesquels elle s'égare. Rejetant, comme tous ses contemporains, les règles générales de la morale, elle s'est fait un petit code particulier de conduite, dans lequel elle accommode facilement ses principes de vertu et ses plaisirs. Elle ne veut pas de l'époux que lui offre sa mère ; elle juge qu'il est laid et ridicule, et elle préfère, pour échapper au despotisme maternel, se jeter, comme maîtresse et pour un jour, dans les bras de celui qu'elle refuse comme mari. Elle fait la leçon au Maréchal de Richelieu sur ses déréglemens ; et elle consent volontiers à servir de complaisante aux séductions libertines de cet Alcibiade octogénaire. Enfin, trouvant sa dignité offensée

dans une mesure prise à son égard par l'autorité supérieure, elle s'exile noblement de France.... pour aller gouverner les désirs et les états du Margrave d'Anspach. Elle dicta des lois à ce prince pendant longtemps ; et telle était l'idée qu'on avait encore sur les comédiens, qu'en France et en Allemagne personne ne s'en étonna. La Margrave seule voulut faire quelques objections. Il faut lire, dans les mémoires de l'actrice, l'explication qui eut lieu à ce sujet entre ces deux puissances. D'un côté, la Margrave reconnaissant *les droits* de mademoiselle Clairon, et s'humiliant devant la gloire et les talens de sa rivale ; de l'autre, mademoiselle Clairon daignant justifier sa conduite par l'énumération des services qu'elle a rendus à l'état et au prince, et par l'étalage de toutes les maximes philosophiques accréditées en France, montrant à la fois une grande corruption d'esprit, qu'elle tenait de son siècle, jointe au souvenir de quelques sentimens honnêtes qui étaient dans son propre cœur.

A Dieu ne plaise que, renversant ici l'axiome établi, je me fasse, aux dépens du passé, le louangeur du temps présent ! Mais il est juste pourtant de remarquer, à l'éloge de l'époque actuelle, que, sous le rapport des convenances sociales, les mœurs publiques se sont améliorées. Nous sommes moins sous le joug des comédiens ; nous consentons bien encore à ce qu'une actrice jouisse du traitement qu'on accorderait à deux maréchaux de France, mais déjà nous mettons quelque différence dans l'estime dont ils doivent jouir réciproquement ; la femme du Préfet de Paris n'oserait pas aujourd'hui, comme le fit autrefois madame l'intendante,

conduire mademoiselle Clairon en prison dans sa voiture et sur ses genoux ; et le plus libéral de nos banquiers ne consentirait pas, j'en suis sûr, au mariage de sa fille avec Talma. Les adorateurs des comédiens commencent à devenir ridicules. A mesure que la société s'est réformée dans notre pays, nous avons rejeté chez l'étranger toutes les admirations de théâtre ; et de nos jours, ce n'est pas en France que madame Catalani a été admise à la table des rois.

La notice que M. Andrieux a publiée sur les Mémoires de mademoiselle Clairon, m'a paru plus longue qu'intéressante ; peu riche de faits nouveaux, elle ne m'a pas semblé écrite avec le soin et l'élégance qu'on remarque ordinairement dans les ouvrages de M. Andrieux. L'auteur de la *Comédienne* avait des droits à faire cette notice louangeuse sur mademoiselle Clairon ; le Théâtre-Français n'avait reçu cette comédie des mains de M. Andrieux que pour consacrer en quelque sorte l'esprit, la dignité et les sentimens généreux dont on sait que les acteurs, en général, sont abondamment pourvus. Mais les vers de cette pièce apologétique étaient bien faits, gais, spirituels ; les éloges en prose de M. Andrieux ne présentent pas les mêmes qualités. M. Casimir Delavigne, dans une comédie en cinq actes et en vers, s'est également occupé des comédiens. Dans cette pièce, l'une des mieux écrites de ce jeune poète, si remarquable sous le rapport du style, M. Delavigne a envisagé le sujet tout autrement que M. Andrieux. Je ne dis pas que, de ces deux auteurs, l'un ait été plus courageux ou peintre plus fidèle des mœurs de théâtre que l'autre, mais il est certain

que si l'on peut estimer les comédiens quand on a vu l'ouvrage de M. Andrieux, on les connaît mieux quand on a applaudi la comédie de M. Delavigne. Il est juste de remarquer aussi que *la Comédienne* a été représentée, par mademoiselle Mars, au premier Théâtre-Français, et que *les Comédiens* ont été joués à l'Odéon ; cependant les deux pièces ont eu un égal succès.

Je remercie sincèrement M. Andrieux des remarques qu'il a faites sur la prétendue exactitude du costume dont nos acteurs font parade, et dont les soi-disant amateurs du théâtre exagèrent l'utilité. A les en croire, tout l'art dramatique repose sur cette fidélité des draperies théâtrales. M. Andrieux, qui n'a jamais aimé certains *préjugés*, attaque celui-ci. A la vérité, c'est avec une grande réserve ; il a senti qu'il allait toucher une corde bien sensible : à peine a-t-il *osé* y porter la main ; n'importe ; il a commencé, il faut lui en savoir gré ; et, pour preuve de ma reconnaissance, au risque de le compromettre et de le brouiller avec quelques modernes *Français*, je vais citer une partie de ses observations.

« M. Talma a trouvé encore beaucoup à faire relativement à l'exactitude des costumes... Mais tous les acteurs, ceux qui jouent dans les mêmes pièces que lui, s'y conforment-ils de même ? Ferait-on aisément adopter aux actrices, en faveur de cette exactitude, un habillement désavantageux, une coiffure qui leur siérait mal ? enfin, s'imagine-t-on que les Grecs, les Persans, les Romains, s'ils revenaient et s'ils assistaient, par un miracle, à nos représentations théâtrales, ne trouvassent beaucoup à reprendre relativement à cette préten-

due sévérité des costumes antiques ? Il est vraisemblable qu'ils reconnaîtraient à peine et les habits, et les usages, et les mœurs de leurs temps et de leurs pays.

« *Oserons-nous* remarquer que ce soin d'une imitation fidèle dans les costumes, quoiqu'il soit louable et qu'il doive être encouragé, n'ajoute pas, *autant qu'on le croit communément*, au plaisir et à l'émotion du spectateur lors de la représentation d'une tragédie ? Les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine ont certainement excité plus de transports et fait couler plus de larmes dans leur nouveauté..... qu'ils ne peuvent le faire à présent, et cependant ils étaient alors représentés avec bien moins de pompe, et les acteurs étaient vêtus à la moderne en représentant des personnages anciens. Au fond, l'illusion ne peut jamais être entière et complète. »

Je ne sais pas ce qu'on peut raisonnablement répondre à de si solides objections ; mais je sais bien ce qu'on peut encore y ajouter. M. Andrieux n'a pas osé faire l'application de ses sages réflexions ; je vais en tirer les conséquences naturelles, et si nous nous faisons, tous les deux, de mauvaises affaires, je prendrai, moi, pour bouclier le nom et le talent de M. Andrieux, en lui laissant à lui-même le soin de se défendre.

Le résultat de cet engouement pour la fidélité du costume a été signalé par la décadence du théâtre. Les acteurs ont soigné l'arrangement de leur garde-robe, et ils ont négligé la déclamation et la pantomime. A quoi bon étudier ses rôles, quand il suffit, pour plaire au public, d'être bien habillé ? Une conséquence plus funeste en est résultée. La pompe du spectacle, les

effets de théâtre, ont éloigné pendant long-temps les auteurs tragiques de la véritable route qu'ils devaient suivre. Depuis que le fils d'Agrippine a paru sous le costume complet d'un empereur romain, avons-nous eu un nouveau *Britannicus*? Cette servilité d'imitation dégrade l'art, en quelque sorte, puisqu'il le fait tomber entre les mains des costumiers et des coiffeurs. Je vois bien la perruque de *Sylla*, mais je cherche vainement un caractère comme celui d'*Acomat*.

Ces réflexions m'ont entraîné bien loin de mademoiselle Clairon; c'est encore la faute de M. Andrieux qui me servira d'excuse auprès de ceux qui préfèrent les auteurs aux acteurs. Quant à ceux qui, par malheur, ont un goût contraire, je vais m'occuper de les satisfaire.

Les changemens qui surviennent dans la position ou dans la fortune d'une personne n'augmentent pas les qualités qu'elle possédait, et assurément ils ajoutent quelque chose aux défauts dont elle était pourvue. Cette observation, que je ne puis développer ici, me semble devoir servir à expliquer facilement les reproches, quelquefois mérités, que l'on adresse aux comédiens. Les Mémoires de mademoiselle Clairon peuvent encore en démontrer la justice. Il existe dans la profession du théâtre une perpétuelle variation de position, et il est impossible qu'elle n'exerce pas une grande influence sur le caractère, les habitudes et la conduite des acteurs. Pour la plupart, ils ont long-temps vécu dans l'éloignement de la société, et dans un état voisin de la misère; ils en sortent, sans transition, pour recevoir des hommages publics et gagner tout l'argent qu'exige leur vanité bien plus encore que leur talent.

Le matin dans un grenier, harcelés par des créanciers inquiets; le soir sur un trône, éloignant avec dédain des courtisans importuns; entourés de toutes les séductions de la richesse et de l'amour, qu'ils ne doivent pas repousser plus que tous les autres hommes, et débitant sans cesse les maximes des poètes sur le mépris des grandeurs et la beauté de la vertu. Que peut-il résulter de ce mélange continuel des choses les plus opposées entre elles? Soyons de bonne foi, et par conséquent indulgens. C'est de la profession même qu'ils exercent que les comédiens tiennent les défauts qui leur sont propres, et je dirais presque qu'ils ne peuvent point ne pas avoir.

Mademoiselle Clairon, née dans une condition obscure, mais *naturellement et malheureusement violente et fière*, n'aurait pas pu, dans toute autre carrière que celle du théâtre, satisfaire le besoin de célébrité qui dévorait son cœur. Elle voulait être quelque chose; et, dans l'impossibilité d'être légitimement une grande dame, elle se fit actrice. C'est en effet le moyen de le devenir. Elle commence ainsi ses Mémoires : « La Providence m'a déposée dans le sein d'une bourgeoise pauvre, libre, faible et bornée..... Mon malheur a précédé mon existence. » On a beaucoup parlé des refus généreux que mademoiselle Clairon opposa pendant long-temps aux offres que lui faisait M. le comte de Valb.... de l'épouser. M. Andrieux adresse aussi des éloges à cet égard à mademoiselle Clairon. Il ne faut pas s'y méprendre : ce n'était point de la *générosité*, mais le résultat d'un calcul fort juste. A cette époque la haute société, qui était aux pieds de mademoiselle Clairon, n'aurait pas voulu la recevoir comme comtesse de

Valb.... Il a fallu du temps encore pour justifier ces sortes d'alliances; et, à l'époque du refus de mademoiselle Clairon, loin qu'il lui eût été possible de s'unir à un homme titré, peut-être n'aurait-elle pas pu épouser même un honorable administrateur des messageries (1). On trouve par-ci, par-là dans ses Mémoires quelques réflexions sur le ridicule des rangs et de la naissance; c'est qu'alors mademoiselle Clairon se rappelait sa mère. Dans d'autres endroits, elle parle assez lestement de ceux qui sont sortis des classes inférieures de la société : c'est Lekain, *simple artisan*; ce sont les auteurs, *nés, pour la plupart, dans la plus chétive bourgeoisie*, etc., etc.; c'est qu'elle sortait alors du palais du margrave d'Anspach.

La cour de ce prince devait être curieuse pendant le séjour que mademoiselle Clairon y fit. On pourra en avoir l'idée dans ce peu de mots tirés de sa conversation avec la margrave. « J'habite ces lieux depuis plus de deux ans, et ce temps employé à détruire la cabale qui voulait détruire le ministère, les abus arrêtés, les réformes dans les dépenses, les moyens ouverts par moi d'éteindre à 28 pour 100 d'intérêt, etc., etc. (page 128). » Il faut regretter, après avoir lu ce passage, que le ministre des finances d'Anspach n'ait pas aussi laissé des mémoires. Ils pourraient offrir d'excellentes réflexions sur la comédie.

Les questions administratives ne furent pas les seules que ces dames traitèrent dans cette conversation; la morale eut son tour. Voici leurs idées réciproques sur les bienséances conjugales :

---

(1) Mademoiselle Devienne, actrice de la comédie française, devenue madame de G....... (1836).

La Margrave. — « ... Mais le Margrave ne vous quitte pas, et cela me déplaît infiniment.

Mademoiselle Clairon. — « ... Vous avez toutes ses nuits : il dîne tous les jours avec vous; il n'en passe aucun sans entrer trois ou quatre fois dans votre appartement; j'ai le reste du temps, ce n'est pas trop. J'ai tout sacrifié pour venir dans ses états; je n'y cherche que lui, et si je ne le voyais pas, rien ne serait capable de m'y arrêter....

La Margrave. — « ... Mais vous prétendez qu'il vous aime plus que moi?

Mademoiselle Clairon. — « ... Je ne le prétends pas, mais cela doit être.... etc., etc.

A la fin de cette touchante conversation, la Margrave, qui avait aussi sans doute quelque raison pour être indulgente, se jeta dans les bras de mademoiselle Clairon en avouant qu'elle n'avait jamais eu d'amie comme elle. C'est peut-être à la suite de cet entretien que mademoiselle Clairon adressa des *Conseils à une amie*, dans lesquels elle développe une morale assez pure et même quelquefois sévère. Tout cela est admirable, il faut en convenir.

Depuis long-temps on a publié les remarques de mademoiselle Clairon sur la déclamation théâtrale. Elles ont mérité en grande partie le suffrage des littérateurs et des gens de goût. Voici quelques remarques qui ont encore leur valeur :

« Les acteurs d'aujourd'hui semblent prouver par leur conduite que, quelque peu qu'ils fassent et qu'ils vaillent, on doit en être reconnaissant; que c'est pour eux que la comédie est faite. De mon temps, nous

étions persuadés que c'était nous qui étions faits pour elle ; nous nous disputions à qui montrerait plus de zèle et ferait plus d'efforts ; et quoique les premiers sujets d'alors n'eussent pas le quart des émolumens qu'on prodigue aux derniers qu'on y voit aujourd'hui, autant qu'il m'est permis de m'y connaître, le public était mieux servi.

« Il est incroyable que des personnes choisies pour représenter les chefs-d'œuvre de la nation ne sachent pas souvent la valeur d'une longue et d'une brève ; qu'elles ne mettent aucune différence entre le singulier et le pluriel, etc., etc.

« Depuis ma retraite du théâtre, j'entends continuellement parler de la nécessité d'avoir des écoles dramatiques ; le public les croit convenables et possibles.... Les seules écoles possibles et raisonnables sont les troupes de province... Croire que Préville peut former des Orosmanes et des Sémiramis ; que Molé peut créer des sujets dans tous les genres, est une erreur dont sûrement eux-mêmes rient sous cape : se donner de l'importance, se composer un sérail, amasser de l'argent et faire trembler tous leurs autres camarades, est tout ce que ces messieurs veulent et peuvent faire. »

En vérité, on dirait que tout cela est écrit d'hier.

Mais pendant que M. Andrieux s'occupait de mademoiselle Clairon, M. Thiers (1) rédigeait aussi une notice sur mistriss Bellamy, ancienne et célèbre actrice du théâtre anglais.

L'auteur de cette notice s'est arrêté sur quelques

---

(1) Rédacteur du *Constitutionnel* (1822) ; aujourd'hui ministre des affaires étrangères (1836).

circonstances de la vie de mistriss Bellamy, qui offraient l'occasion de réflexions critiques ou morales. Ces réflexions annoncent, en général, un esprit assez juste, que les illusions qui entourent les comédiens n'ont pas trop ébloui. M. Thiers semble avoir été à cet égard dans une position gênante. Elevé dans les préjugés de son siècle (et la révoluton en a plus enfanté qu'elle ne se vante d'en avoir détruits), M. Thiers se croit obligé de défendre le rang et les droits des comédiens dans la société. Mais en même temps, cédant aux inspirations du bon sens, il combat, peut-être sans s'en apercevoir, ce qu'il avait l'intention de défendre. « Les « comédiens, dit M. Thiers, forment en quelque sorte « une classe particulière qui, libre et isolée au sein de « la société, se livre à toutes les passions qu'elle est « destinée à représenter sur le théâtre; » et plus loin il ajoute : « Quelque brillans que soient les dons que la na- « ture nous a faits, quelque heureux que soient les ins- « tans que la fortune nous dispense, il n'y a de félicité « assurée que dans les rapports réguliers... La nature « sans doute ne défend aucune profession; elle admet le « bien dans toutes, mais dans toutes elle a voulu que la « femme fût fille chérie et surveillée, épouse fidèle et « protégée, mère soigneuse : hors de là, point de re- « pos, de bonheur, de vieillesse heureuse. »

Il y a, dans les réclamations de M. Thiers en faveur des comédiens, et dans les réflexions que je viens de citer, une contradiction manifeste. Les unes sont repoussées par les autres. « La félicité n'est assurée que dans « les rapports réguliers, » c'est-à-dire il n'y a de bonheur véritable que dans l'accomplissement des devoirs impo-

sés par les lois divines et humaines. « Toutes les profes-« sions sont permises, et le bien est possible dans toutes, » ajoute M. Thiers. Cela peut être exact en maxime générale, mais ne l'est point ici; car, s'il existe une profession, ou, comme le dit mademoiselle Clairon, un métier qui rende l'exercice des vertus et des devoirs sociaux à peu près impossible; si ceux qui l'embrassent forment, comme le dit M. Thiers, « une classe particu-« lière, libre et isolée au sein de la société, *qui se livre* « *à toutes les passions* qu'elle est destinée à repré-« senter, » comment peut-on réclamer pour ce métier, pour cette classe, le rang et les droits que la société n'accorde qu'aux professions qui n'excluent point, par elles-mêmes, l'accomplissement des devoirs, et dans lesquelles il soit possible aux femmes d'être *filles surveillées, épouses fidèles et mères soigneuses*? Ces conditions, que M. Thiers impose lui-même à toutes les professions, et à l'accomplissement desquelles en effet la société a attaché ses droits et sa considération, sont-elles possibles et remplies dans la profession du théâtre? Et qu'on remarque bien ici que les exceptions qu'on pourrait citer, et que je m'empresserai de reconnaître aussitôt qu'on me les aura montrées, confirmeraient encore la réponse que l'expérience journalière fait à la question que j'ai posée. Ecoutons d'ailleurs mistriss Bellamy; à cet égard, elle en sait plus que personne : « Heureuse, dit-elle au commencement de ses Mé-« moires, heureuse si le tableau de mes fautes et de « mes malheurs peut, comme un fanal salutaire, écar-« ter l'imprudente jeunesse de ces rives trompeuses « sur lesquelles on lui promet le plaisir et la gloire,

« et où, comme je le sais trop, *elle ne doit trouver* « *que le remords et l'infortune.* » Voilà qui est vrai; tout le reste n'est qu'illusion ou corruption d'esprit.

J'absous M. Thiers de ces deux reproches. Il est placé entre le bon sens et les préjugés de parti. D'un côté sa conscience lui dit que l'égalité des prérogatives sociales, ou, en d'autres termes, la considération publique, ne peut être accordée à une profession qui s'est mise elle-même *en dehors* des devoirs communs; et, de l'autre, les idées à l'influence desquelles M. Thiers est obligé de se soumettre, lui prescrivent de soutenir une thèse contraire. Il défend la considération à laquelle les comédiens prétendent comme un préjugé moderne; et, en qualité de moraliste, M. Thiers fait voir l'impossibilité de cette considération. Il ferait mieux de n'écouter que les inspirations de sa conscience. C'est encore elle, sans doute, qui lui a dicté cette phrase : *La multitude, qui n'est rien, et veut être quelque chose, est si fière d'intimider, etc., etc.* Cette attaque à la souveraineté du peuple ne se serait pas trouvée dans un des articles que M. Thiers fournit, dit-on, au *Constitutionnel.*

Qui ne croirait, en ouvrant les *Mémoires sur l'art dramatique*, trouver ce recueil rempli des préceptes légués par les comédiens les plus célèbres à leurs futurs camarades, sur tout ce qui constitue l'art dramatique? Cette pensée, conçue d'après le titre de l'ouvrage, n'aurait rien que de naturel. Ce serait pourtant une étrange erreur; et quiconque chercherait dans cette collection une suite au poëme de Dorat sur la *Déclamation*, aux règles sur l'art théâtral données par Marmontel dans ses *Elémens de littérature*, aux réflexions de mademoi-

selle Clairon sur la tragédie, et au *Cours de déclamation* de Larive, éprouverait un singulier désappointement. Les Mémoires proprement dits de mademoiselle Clairon et ceux de mistriss Bellamy ne contiennent guère que le récit des événemens qui ont jeté ces dames dans la carrière dramatique, et le détail de leur vie privée. On voit que cela est beaucoup plus piquant que des réflexions sur la manière de jouer tels ou tels rôles. Le biographe de mistriss Bellamy, M. Thiers, prétend même que cela est plus instructif, et il dit, en parlant de son héroïne : « Elle n'a point parlé du tout de son « art dans ses Mémoires, mais *elle a raconté sa vie et* « *son âme*; et si elle ne raisonne point sur la représen- « tation théâtrale, elle nous donne à penser sur le cœur « humain. » A la bonne heure; mais alors ce ne sont pas des Mémoires sur l'art dramatique; c'est une *histoire de femmes sensibles*, et, de cette façon, la spéculation de l'éditeur est bonne. Si cette collection eût été un ouvrage *spécial* pour les comédiens, le débit n'en aurait pas été considérable. Quel est celui de ces messieurs qui croit avoir besoin de leçons !

Mistriss Bellamy ne pouvait manquer d'occuper une place distinguée dans la galerie des Clarisses de théâtre. Son talent, sa beauté et *ses malheurs* la lui assuraient. Sa destinée la poussait dans cette carrière, qu'elle parcourut de la même manière que toutes celles qui s'y livrent. Son aïeule avait éprouvé de dangereuses faiblesses; sa mère en avait éprouvé de semblables; et mistriss Bellamy s'est montrée la digne héritière de cette succession d'infortunes. Bon sang ne peut mentir. C'est en grande partie *à raconter son âme* qu'elle emploie

deux volumes dont la lecture a bien son genre d'agrément. Il faut s'en rapporter aux femmes du soin de rendre intéressans et excusables tous les malheurs dont elles ont été les victimes; et en lisant avec un peu d'abandon les Mémoires de mistriss Bellamy, on est souvent tenté de la plaindre plutôt que de la blâmer. C'était, dans toute l'étendue de l'expression, une bonne personne. N'écoutant que les impulsions de son cœur, sans souci du lendemain, abîmée de dettes, en faisant tous les jours de nouvelles, donnant tout ce qu'elle possède, dévouée à ses amis, courant les grands chemins, se faisant parfois de la morale à elle-même et n'en profitant jamais, parce que les occasions de faillir n'étaient pas rares, elle décrit toutes les vicissitudes et tous les désordres de sa vie avec une naïveté décente, et une sincérité de repentir qui doit atténuer, aux yeux de l'indulgence, la gravité de ses torts. Elle devint d'ailleurs fort malheureuse, et ce n'est que contre le vice insolent, prospère et impénitent que la vertu doit s'armer d'une éternelle sévérité.

Les Mémoires de mistriss Bellamy sont remplis d'anecdotes et de faits curieux sur les principaux personnages de son temps. Elle passait sa vie avec les Fox, les Shéridan, les Smollet, Thomson, Garrick, mistriss Woffington, etc. Mistriss Bellamy joua pendant long-temps un rôle considérable dans le monde politique et littéraire. Ses relations lui donnaient un crédit dont elle assure n'avoir jamais abusé, mais qui ne laisse pas que d'être risible, et dont elle a le bon goût de se moquer lorsque, plus âgée, elle est revenue de l'enivrement de ses succès. Elle se mêlait beaucoup trop de politique; elle s'en accuse avec une grâce et une bonne

foi qui ne sera point appréciée par les gens de sa profession qui sont attaqués de la même manie.

Mais on voit par ces détails de mœurs publiques et privées que cette collection de nouveaux *Mémoires sur l'Art dramatique* devait être consciencieusement publiée sous le nom d'*Histoire des Comédiens célèbres*. Je sais bien que la bonne foi des lecteurs doit faire quelques concessions au commerce de la librairie ; mais celle-ci paraît dépasser les bornes raisonnables. Le mal des comédiens a gagné les éditeurs, et cette supercherie, dans l'intitulé de l'ouvrage ressemble par trop à celle que les troupes ambulantes se permettent lorsque, en province, elles déguisent sur l'affiche les titres de pièces connues, afin d'attirer les spectateurs qui ne se seraient pas rendus à *la Mort d'Abel*, et qui accourent en foule à *Caïn* ou *le Frère peu délicat*.

Mémoires sur Baron ! mademoiselle Lecouvreur, et, faut-il le dire ?... sur Molière ! Ce n'est pas sans quelque surprise, et surtout sans chagrin que j'ai vu figurer le plus beau génie de la France dans cette collection. Est-ce bien servir la gloire de Molière que de le classer parmi les comédiens, et méritait-il même à ce titre d'avoir une place dans la galerie des acteurs célèbres ? Il fut obligé de renoncer à jouer la tragédie. Il n'avait jamais pu, malgré ses prétentions dans ce genre, y obtenir le moindre succès. Il réussit mieux dans les rôles comiques, quoique sa prononciation fût gênée par un hoquet continuel, qui s'augmenta encore des efforts qu'il fit pour surmonter cette fâcheuse incommodité. Il est donc permis de croire, même d'après les Mémoires de ses amis, disposés sans doute à exagérer ses talens, que l'acteur Molière n'aurait point laissé une grande répu-

tation, et ce n'est pas d'ailleurs sous cet aspect que la postérité se plaît à l'admirer. Ce n'est point à Molière comédien que nous rendons hommage; c'est à l'auteur du *Misanthrope*. Il ne faut pas diminuer les grands hommes; et si Molière n'est pas moins grand à nos yeux parce qu'il a joué la comédie, il faut avouer du moins qu'il n'y gagne rien. Les comédiens le réclament et se glorifient de lui, avec raison, à peu près comme le mulet de la fable, qui ne parlait jamais que de la noblesse de sa mère la jument. Mais je crois que, dans la délicatesse de notre admiration pour Molière, cette prétention exclusive et ridicule n'aurait pas dû être favorisée par les gens de lettres qui ont placé Molière dans une collection spécialement consacrée à ceux qui ne furent qu'acteurs. Je suis étonné même que M. Picard, qui, dans cette galerie, doit fournir des Mémoires sur deux comédiens anglais, ne se soit pas opposé à cette espèce de déception. Il n'a donc point songé à son propre avenir, lui qui eut le bon esprit de quitter le brodequin pour le fauteuil académique. L'auteur des *Marionnettes* était intéressé, ce me semble, comme poète et comme académicien, à ne pas laisser rappeler, d'une manière aussi patente, les motifs qui enlevèrent Molière à la gloire de l'Académie française.

Aucun homme célèbre ne compte un plus grand nombre d'historiens; aucun d'eux, à la vérité, ne le méritait davantage. Son dernier commentateur doit faire oublier les autres, et la parfaite et superbe édition de ses œuvres, que M. Auger achève de publier en ce moment, est le plus beau monument qu'on pût élever à la gloire de Molière. Les différentes pièces relatives à ce grand homme, dans les *Mémoires dramatiques*,

étaient déjà plus ou moins connues. Les insipides e peu véridiques Mémoires de Grimarest, ceux de madame Guérin, veuve de Molière, n'offrent rien de bien intéressant et de bien neuf. La lettre sur l'Imposteur est plus curieuse. Elle parut en 1667, quinze jours après la première représentation de *Tartufe*, et fut attribuée à Molière. Elle était peu répandue; on ne la trouve dans aucune édition publiée jusqu'ici; et qu'elle soit ou non l'ouvrage de Molière, la lecture en est piquante et instructive. Mais ce qui relève le prix de ces différentes pièces, ce sont les notes et les remarques dont M. Després les a enrichies. Il a donné, sur Molière, une suite de pensées qui semblent détachées, et dans lesquelles toutefois l'ordre chronologique est fort bien observé. Cette manière neuve de passer en revue la vie et les ouvrages de Molière, ajoute encore quelque agrément à des réflexions pleines de goût et de finesse. C'est également à M. Després qu'on doit les notes qui se trouvent jointes aux mémoires sur Baron et mademoiselle Lecouvreur. Elles sont remplies d'observations ingénieuses et d'anecdotes nouvelles racontées avec la grâce et le charme qui distinguent tout ce qui échappe à la plume élégante et correcte de M. Després.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

REPRISE DE CLYTEMNESTRE, TRAGÉDIE DE M. ALEXANDRE SOUMET.

7 août.

Enfin, après une longue suspension aussi contraire aux vœux du public qu'aux intérêts du théâtre, la *Clytemnestre* de M. Soumet a revu le jour! Qui pourrait expliquer les causes de la prohibition dont elle semblait avoir été frappée, et que devaient lui épargner dix-sept représentations successives? Sont-ce là les encouragemens que méritait le début de l'auteur de *Saül,* et suffit-il maintenant d'avoir un nom pur et du talent pour être dédaigné de la Comédie-Française? Il faut le croire lorsqu'on voit quels sont les objets de sa prédilection. La faveur de représentations multipliées et soutenues par toutes les machinations occultes du théâtre, les empressemens des premiers sujets de la troupe sont prodigués à des productions tellement désordonnées qu'on les appelle *tragédies de caractère,* dans l'impossibilité de leur donner un nom légalement dramatique; tandis que les maladies, les congés, les doubles et les secondes pièces usées et mal jouées sont réservés aux ouvrages des écrivains qui se contentent de suivre les traces de Sophocle et de Racine; et l'on peut affirmer que la tragédie de *Clytemnestre* n'a eu que dix-huit représentations, parce que telle autre pièce en a obtenu soixante-cinq.

Cependant, forcés de reconnaître le nouveau succès de *Clytemnestre*, les comédiens auront sans doute le bon esprit et le bon goût de maintenir au courant du répertoire un ouvrage qui renferme des beautés du premier ordre, et qu'il serait facile d'approcher davantage encore de la perfection en abrégeant ou même en supprimant quelques détails qui nuisent à la marche ou à la progression de l'intérêt. Le sujet de *Clytemnestre* est presque populaire; et si une action connue de tous les spectateurs offre de graves inconvéniens au poète en le privant des ressorts de la curiosité et de la surprise, du moins il y trouve un puissant avantage, celui d'être débarrassé de l'exposition, toujours froide et difficile, de la situation et des sentimens de ses personnages. Il peut marcher au but en négligeant des accessoires qu'il serait, autrement, obligé de développer. Les spectateurs suppléent, par ce qu'ils savent à tout ce que l'auteur est dispensé de dire.

Les épanchemens d'Electre et d'Oreste, après leur reconnaissance, seraient plus touchans encore s'ils étaient moins longs, et, si on peut le dire, moins délayés dans des souvenirs de famille trop connus. Les deux scènes entre Egysthe et Clytemnestre produiraient aussi plus d'effet si elles étaient resserrées. La férocité de l'un et les tardifs repentirs de l'autre sont en quelque sorte traditionnels, et les spectateurs, qui connaissent l'histoire des Atrides mieux peut-être qu'on ne la savait à Argos, éprouvent quelque impatience à la nomenclature minutieuse, quoique détaillée en fort beaux vers, de tous les forfaits de cette race homicide. L'apostrophe de Clytemnestre à son fils, qu'elle prend pour Pylade, semble également trop lon-

gue et peu naturelle. C'est un moyen usé, un jeu de théâtre au moins superflu dans la situation; quelques témoignages d'une tendresse alarmée, d'un repentir sincère seraient mieux placés peut-être, et suffiraient pour amener et justifier cet admirable mouvement d'Oreste :

> Oui, je trouve à présent son forfait impossible.

C'est, d'ailleurs, plutôt à la représentation qu'à la lecture que ces défectuosités légères se font remarquer. On trouve aussi un assez grand nombre d'épithètes et de rimes semblables dont la fréquente répétition nuit à l'harmonie habituelle de la versification de M. Soumet. *Criminel*, *éternel*, *paternel* et *solennel*, reviennent trop souvent et amènent aussi le retour des mêmes idées.

> Et prononcés ensemble, à l'amitié fidèle,
> Nos deux noms fraternels serviront de modèle.

Des *noms* peuvent-ils servir de *modèle* à l'amitié? Ce vers :

> Ne puis-je joindre Oreste à son père expiré?

offre une incorrection que la hardiesse poétique ne peut justifier. *Expiré* ne peut assurément s'entendre que d'une mort récente, instantanée, et ne peut s'appliquer au trépas d'Agamemnon, par conséquent. Racine a dit, à la vérité :

> . . . . A ces mots, le héros expiré.

Mais, en effet, Hippolyte vient de mourir, et La Harpe,

tout en défendant cette expression, convient pourtant qu'elle présente une irrégularité.

Une critique plus rigide ou des juges plus intéressés trouveraient peut-être à reprendre un plus grand nombre de négligences que celles que je viens d'indiquer; mais à coup sûr, il faudrait plaindre celui qu'un goût trop délicat ou un sentiment de malveillance condamnerait à ce pénible travail; et qui, dans tous les cas, ne s'empresserait pas de proclamer les beautés de tout genre qui éclatent à chaque instant dans la tragédie de M. Soumet. Les situations fortes et touchantes, les sentimens vrais et pathétiques, la terreur et la pitié enfin, y sont habilement mêlés, et le style en est toujours pur, noble, élevé, plein d'images et de comparaisons justes et grandes.

Depuis long-temps le goût a fait justice de la préférence qu'on avait d'abord accordé à l'*Electre* de Crébillon sur l'*Oreste* de Voltaire, et le parallèle entre ces deux ouvrages serait aujourd'hui oiseux et ridicule. Mais on pourrait l'établir entre la tragédie de Voltaire et la Clytemnestre de M. Soumet, et ce dernier ne succomberait pas dans la lutte. Il y avait de grands obstacles à traiter le meurtre expiatoire de Clytemnestre après les maîtres de l'antiquité, et surtout après le succès de Voltaire. « Dans un semblable sujet, tracé par les anciens, il y a des beautés premières qui ne peuvent échapper à un homme de talent, et pour les remanier, après lui, avec succès, il faut le double de talent et de mérite. » C'est ainsi que s'exprimait La Harpe, parlant de l'*Oreste*, et voulant rehausser encore les efforts et le triomphe de Voltaire sur Crébillon. Cet éloge appartient en toute justice à M. Soumet dans la comparaison.

à établir entre la marche des deux ouvrages. J'ai choisi dans Voltaire un morceau que La Harpe citait avec complaisance; on verra si M. Soumet est inférieur au prince du dix-huitième siècle. Voici le récit d'Oreste sortant du tombeau de son père dans l'ancienne tragédie :

J'étais dans ce tombeau, lorsque ton œil fidèle
Veillait sur ces dépôts confiés à ton zèle;
J'appelais en secret ces mânes indignés,
Je leur offrais mes dons de mes larmes baignés.
Une femme vers moi courant désespérée,
Avec des cris affreux dans la tombe est entrée,
Comme si dans ces lieux, qu'habite la terreur,
Elle eût fui sous les coups de quelque dieu vengeur,
Elle a jeté sur moi sa vue épouvantée;
Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'enfer
Sortir entre elle et moi de l'abîme entr'ouvert.
Leurs serpens, leurs flambeaux, leur voix sombre et terrible,
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce, et je sentais ma main
Se lever malgré moi, prête à percer son sein;
Ma raison s'enfuyait de mon âme éperdue.
Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue
Sans s'adresser aux dieux et sans les honorer;
Elle semblait les craindre et non les adorer.
Plus loin, versant des pleurs, une fille timide,
Sur la tombe et sur moi fixant un œil avide,
D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Ecoutons maintenant M. Soumet :

J'étais dans ce tombeau qu'un dieu vengeur habite;
J'y contemplais avec un saint recueillement
Les voiles déposés au fond du monument;
Et les cheveux d'Electre, et l'offrande récente
Qui remplaçait les dons de ma *tendresse absente*.

Après quinze ans d'exil, j'allais renouveler
Mes sermens sur l'autel où le sang doit couler :
Une femme a paru dans ce lieu triste et sombre ;
Pour observer ses pas je me cachais dans l'ombre.
Elle semblait venir dans ce séjour des morts
Apporter des regrets bien moins que des remords.
Se soutenant à peine, incertaine, agitée,
Aux marches de l'autel elle s'est arrêtée.
La lampe qui veillait dans ce lieu de douleur
De ses traits convulsifs éclairait la pâleur.
Elle pressait l'autel de ses mains suppliantes ;
La prière expirait sur ses lèvres tremblantes,
Et du fond de son sein, de momens en momens,
Sortaient des cris plaintifs, de longs gémissemens.
Pylade, à cet aspect, ma raison s'est troublée :
J'ai cru voir... Dieux !... j'ai vu de la terre ébranlée,
Aux bruits sourds du Tartare, aux lueurs des éclairs,
Monter, entre elle et moi, les filles des enfers.
« Frappe, m'ont-elles dit, frappe, voilà ta mère.... »
Oui, ma mère !... Soudain le spectre de mon père
S'est élancé vers elle, et, retenant ses pas,
Cherchait à l'entraîner aux gouffres du trépas.
Et moi, moi, digne fils d'Atrée et de Tantale,
Témoin impatient de la lutte fatale,
J'éprouvais dans mon cœur, lassé d'être innocent,
Je ne sais quel besoin de répandre du sang.
D'un transport inconnu je ressentais l'atteinte,
Et j'allais.... sur l'autel la lampe s'est éteinte ;
Les déesses du Styx ont caché leur flambeau ;
Mes pas se sont perdus dans ce vaste tombeau :
Une voix m'a crié : Souviens-toi de ton père !

Une comparaison prolongée démontrerait encore mieux la supériorité que M. Soumet a déployée dans cette lutte *voltairienne*. Ce n'est pas là seule occasion où M. Soumet, engagé dans une lutte semblable, aura remporté une noble victoire ; on peut s'en glorifier contre un tel athlète ; et plusieurs fragmens du poëme

de *Jeanne d'Arc*, que M. Soumet achève et qui ont été déjà publiés, semblent annoncer que l'héroïne d'Orléans sera vengée à la fois de la poésie de Chapelain et de la verve de Voltaire.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE MADAME GAVAUDAN. — LE DÉLIRE, LE DIABLE A QUATRE, LES ADIEUX AU PUBLIC. — MM. SCRIBE, GAVAUDAN, CHENARD, POTIER, LEPEINTRE; MADEMOISELLE DEMERSON, MADEMOISELLE MANTE, MADAME RIGAULT, TOUS LES ACTEURS. — MARTIN.

21 décembre.

Les réflexions que j'avais faites à propos de la représentation à bénéfice de madame Moreau n'ont pas été perdues pour madame Gavaudan. Madame Gavaudan, qui s'était d'abord flattée que sa personne, appuyée sur l'antique talent de son époux, suffirait pour attirer le public reconnaissant, a vainement espéré pendant près de deux mois que *le Diable à Quatre*, et *le Délire* lui feraient une recette convenable. Le bureau de location des loges attendait inutilement des amateurs, qui reculaient devant les minauderies surannées de la bénéficiaire, renforcées des voix chevrotantes et assourdissantes de MM. Gavaudan et Chenard. L'intérêt a fait taire la vanité; il a fallu changer de batteries. Potier, Lepeintre, mademoiselle Demerson, et enfin mademoi-

selle Mante, qu'il faut bien venir voir à Feydeau, puisqu'on ne la voit jamais à la Comédie-Française, ont été appelés au secours de *madame Margot,* et la caisse s'est remplie, grâce à l'obligeance et aux talens attractifs de ceux dont elle va cesser d'être la camarade.

Les Egyptiens, à la mort de leurs rois, examinaient publiquement la conduite de ces souverains dont ils n'étaient plus obligés de faire l'éloge, et la vérité se faisait entendre dans ces procédures posthumes. Les comédiens ont quelque affinité avec les despotes de l'Egypte. Tant qu'ils sont en possession du théâtre, on les caresse, on les ménage ; on exagère leurs talens, on se tait sur leurs défauts, on supporte leurs caprices. Mais le jour de la justice arrive enfin ; et si les Pharaons de Memphis étaient jugés sévèrement lorsqu'ils n'étaient plus, il semble qu'on peut bien parler à cœur ouvert des comédiens quand ils quittent la scène. *On doit des égards aux vivans, on ne doit aux morts que la vérité*, et la retraite d'un acteur est pour lui une espèce de mort naturelle.

Il y a déjà long-temps que madame Gavaudan n'appartient plus, par le fait, au théâtre Feydeau. Ses apparitions sur la scène étaient devenues si rares, que, chaque fois qu'elle devait jouer, on annonçait en quelque sorte sa rentrée. Le genre de talent de cette actrice lui permettait ces fréquentes absences. Jamais emploi théâtral ne fut plus borné que le sien. C'était à peu près une *sinécure,* et les sociétaires de Feydeau, qui semblent vouloir expulser de leur théâtre les abus et les inutilités, n'ont dû mettre que peu d'obstacles à la retraite d'une camarade qui ne figurait plus guère que sur les

états d'appointemens. Dernier monument de cette ancienne Comédie-Italienne qui n'était qu'une espèce de vaudeville renforcé, madame Gavaudan n'a pu trouver une place suffisante dans le nouveau répertoire, que la révolution musicale avait introduit à l'Opéra-Comique. Sa voix, absolument nulle, était embarrassante pour les compositeurs modernes; elle ne pouvait s'élever au-dessus du couplet, et le théâtre de la rue de Chartres aurait pu réclamer madame Gavaudan, s'il n'avait déjà eu mademoiselle Minette. La faiblesse de sa voix ne lui permettait pas de chanter même la musique qui avait été composée pour elle. Tout le charme des jolis airs du *Magicien sans Magie*, du page dans *Lully et Quinault* et *Jean de Paris*, était absolument perdu. Le délicieux quatuor de *Joconde : Quand on attend sa belle*; celui de Jeannot et Colin : *Plaisirs de notre enfance*, n'étaient vraiment que des trios par la nullité de la partie confiée à madame Gavaudan. Heureusement tous ces rôles sont depuis long-temps entre les mains de mesdames Rigault et Pradher, et le génie des *Nicolo* et des Boyeldieu a trouvé ainsi de jeunes, jolies et dignes interprètes.

Quelques gens voulaient que madame Gavaudan fût une *ingénuité*! Que serait donc alors mademoiselle Mars? Madame Gavaudan n'était point une ingénue; c'était une *commère* assez gentille et gracieuse, quoique souvent minaudière. Son débit brusque et saccadé, ses manières prononcées, j'allais presque dire hardies, lui ôtaient jusqu'à l'apparence de l'ingénuité, à laquelle sa figure, d'ailleurs piquante, ne convenait nullement. Elle avait quelquefois du naturel; mais c'était un naturel de mauvais ton. Elle a essayé plusieurs rôles qui

exigeaient quelque tenue; ses tentatives dans *Adolphe et Clara*, *l'Ami de la Maison*, et la soubrette de *l'Amant jaloux* ont prouvé qu'elle devait se borner au naturel grivois; et c'est là, sans doute, ce qui l'a déterminée à choisir *le Diable à Quatre* pour une des pièces de son bénéfice. Elle est vraiment plaisante dans le rôle de Margot. Elle éternue et fait des *fromages* avec sa belle robe d'une façon tout-à-fait comique; mais des lazzis ne sont pas du talent.

Au *Diable à Quatre* madame Gavaudan a joint *le Délire*, drame ennuyeux qui obtint quelque succès il y a quinze ans, grâce à la musique de Berton et au jeu de M. Gavaudan, mari de la bénéficiaire.

Craignant encore que ce ne fût pas assez de toutes ces puissances pour attirer la foule, et passant subitement des illusions de l'amour-propre déçu aux terreurs de la cupidité éveillée, madame Gavaudan a invoqué *l'homme des succès*. Elle a commandé une pièce de circonstance à M. Scribe, dont la complaisance égale au moins la facilité. Cet ingénieux auteur ne craint pas de mettre chaque jour sur de frêles bâtimens une partie des trésors de son esprit. Confiant dans son talent et dans son bonheur, certain que ses esquifs légers reviendront chargés d'or et d'argent, peu lui importe qu'ils soient engloutis ensuite dans le fleuve de l'oubli. Ce n'est pas pour demain qu'il travaille, c'est pour aujourd'hui. Doué de l'esprit d'observation, saisissant avec finesse et gaieté le ridicule et le côté comique des mœurs du jour, M. Scribe, en ménageant ses moyens, eût pu enrichir la Comédie-Française de quelques bons ouvrages; il a préféré encombrer le Vaudeville et le Gymnase de ses quotidiennes et fugitives productions. Sa

fortune s'en trouvera mieux que sa réputation, et, si Thalie le regrette, M. Scribe se rit des regrets de Thalie, en arrêtant tous les mois avec M. Prin le bordereau de ses recettes.

C'est donc lui que madame Gavaudan a chargé de faire ses *Adieux au Public*. Potier, Lepeintre et mademoiselle Mante ! Il faudrait être bien maladroit pour ne pas réussir avec de pareilles ressources, et personne mieux que M. Scribe ne sait exploiter le talent des acteurs à la mode ; il manque rarement les habits qu'il taille pour eux : cependant il n'a pas été bien inspiré cette fois. Voici le plan de son intermède : Un bourgeois (Lepeintre) dont je n'ai pas entendu le nom, a quitté le boulevart des Variétés, qu'il habitait, et est venu se loger rue Feydeau pour être plus tranquille. C'est, pour le dire en passant, une épigramme que la circonstance rendait peu convenable. Ce bourgeois est fort étonné de ne pouvoir s'endormir ce jour-là à neuf heures du soir, à cause du bruit qui se fait dans la rue. Il vient en savoir la raison chez son voisin M. l'Opéra-Comique. Il apprend par deux personnes (M. Gavaudan et mademoiselle Mante éblouissante de grâce et de beauté), qui n'ont pu trouver de place dans la salle, que le motif de cette brillante réunion est la retraite de mademoiselle Fanchette. Cette vieille petite fille quitte la maison de M. l'Opéra-Comique. Elle veut rendre ses comptes en présence de tous ses maîtres, et demander un certificat, non pas de bonne conduite (cela va sans dire), mais un certificat constatant ses services et la satisfaction qu'on en a éprouvée.

En effet, tous les acteurs de Feydeau arrivent, comme dans la cérémonie du *Malade imaginaire*, deux à

deux, et revêtus du costume de leurs emplois au théâtre. Potier, sous son véritable nom et sans déguisement, se présente et annonce que, sans qu'on s'en doute, il a maintenant une voix superbe. Il veut débuter à Feydeau. Il donne des échantillons de sa nouvelle méthode qui consiste à *mimer* toutes les notes élevées ou graves qu'on ne peut pas chanter comme à l'Opéra-Buffa, *en prenant pour le tenore, ses intonations du bras droit, et, pour les basses-tailles, des deux mains.* Les lazzis de Potier, bons ou mauvais, sont en possession de faire rire. M. l'Opéra-Comique lui répond qu'on chante aussi bien rue Feydeau que rue de Louvois; mais madame Boulanger venait de prouver le contraire en chantant avec tout le malheur possible l'air parodié du *Tableau Parlant : Il est certains barbons.* Madame Rigault-Palard a mieux soutenu l'honneur de son théâtre dans la cavatine de *la Gazza : Di piacer.* Enfin, Fanchette-Gavaudan arrive avec son bilan. Elle fait l'énumération, fort peu longue, des pièces dans lesquelles elle jouait. C'était comme sa propre oraison funèbre que madame Gavaudan venait prononcer. Les panégyristes sont dispensés d'être vrais; aussi les éloges n'étaient-ils pas ménagés : les amis du lustre ont applaudi, mais le public a écouté cela assez froidement. Après toutes ces gentillesses, on a chanté le vaudeville final. 1° Madame Gavaudan a dit qu'un acteur était bien heureux de revoir le public, quoiqu'il lui eût déjà fait ses *derniers adieux*; 2° Lepeintre, qu'il désirait que le public vînt chaque soir faire ainsi ses *derniers adieux* à M. l'Opéra-Comique; 3° Mademoiselle Mante (qui s'est prêtée de fort bonne grâce à l'impitoyable éloge que M. Scribe avait placé dans sa bouche) a dit

au public : qu'il y avait toujours, sans que cela paraisse, une Comédie-Française :

> Nous avons Mars; elle y règne, et Thalie
> Ne nous fait pas encore ses *adieux ;*

4° Potier, que, comme il avait définitivement son ancienne voix, il ne ferait pas encore ses *adieux* au théâtre des Variétés ; 5° enfin, madame Gavaudan a remercié le public d'avoir bien voulu venir adoucir ses *derniers adieux*. On lui a fait répéter ce couplet qu'elle avait chanté avec une petite pantomime larmoyante. Après la pièce on l'a demandée, et elle a paru accompagnée de son mari qui avait déjà paru à la fin du *Délire*. Cette surabondance d'ovations qui ont dû nécessairement diminuer le montant de la recette, m'a expliqué pourquoi, en dépit de l'usage et des engagemens de l'affiche, les portes du théâtre avaient été ouvertes à cinq heures et demie, et pourquoi, la salle n'étant pas remplie, on vendait, auprès du bureau, à six heures et un quart, pour 5 francs et au-dessous, les billets annoncés au prix de 8 fr.

Cet intermède, qui, du reste, n'a produit aucun effet, est du plus mauvais goût et du plus détestable ton ; c'est l'éloge des acteurs fait par les acteurs eux-mêmes. L'action de cet intermède se passe sur le théâtre, devant et avec le public dont on fait ainsi, avec peu de décence, le compère des acteurs. Le vrai public a pourtant fait sentir, dans cette soirée, qu'il savait punir l'impertinence. Il n'a point applaudi ces louanges à bout-portant, et il a interrompu le spectacle au moment de l'arrivée de *tous* les acteurs (que l'affiche an-

nonçait devoir être présens), pour exiger que Martin, qu'on ne voyait pas, parût avec ses camarades. Martin était à la première galerie, en amateur, et venant apparemment, comme le bourgeois de l'intermède, savoir ce qui se passait d'extraordinaire à Feydeau. On l'a sifflé. Il s'est levé et a dit au parterre : *Je me serais fait un vrai plaisir de paraître avec mes camarades, mais je n'ai point été prévenu.* Alors on a sifflé les camarades. Huet a pris la parole à son tour et a justifié avec esprit et malice les sociétaires sur lesquels la dénonciation de Martin faisait planer de fâcheux soupçons. Il a répondu : *Comme notre camarade Martin n'assiste jamais à nos séances, il est vrai qu'il n'a point été averti.* Cette déclaration officielle de l'insouciance et de l'éloignement de Martin pour les intérêts de son théâtre vient merveilleusement à l'appui des mémoires qui ont été recueillis sur cet excellent chanteur, lequel charme le public et ruine ses camarades toutes les fois qu'il veut bien paraître sur la scène.

J'ai interverti l'ordre de la représentation, puisque les *Adieux au Public* ont été donnés en dernier ; mais aussi c'était la seule pièce curieuse de la soirée. Je ne pense pas que nous revoyons davantage *le Délire*, malgré la belle musique de M. Berton. Il faudrait peut-être, pour que ce bizarre ouvrage reparût au théâtre, garder M. Gavaudan. Quoiqu'il ait montré quelques restes de talent avant-hier, on peut parler de lui aussi franchement que de sa femme, puisqu'il s'est également retiré du théâtre. Ce furent à peu près les mêmes motifs qui le firent s'en éloigner. Attaché à la Comédie-Italienne, M. Gavaudan s'était fait remarquer dans les *Mauvais Sujets.* Il avait eu quelque vogue dans cet emploi qu'il

a fallu abandonner quand le temps impitoyable est venu rider son front et blanchir ses cheveux. Long-temps avant sa retraite même, M. Gavaudan était devenu inutile au théâtre. Sa poitrine et son répertoire étaient usés. Je l'ai entendu chanter pour la dernière fois en 1815, au balcon de la Comédie-Française, une hymne qui s'appelait, je crois, *la Lyonnaise*, et qui, dit-on, ne fut point agréable à Buonaparte, pour lequel cependant elle avait été faite. La voix fatiguée et chevrotante de M. Gavaudan ne répondait déjà plus à ses efforts. Il alla quelque temps à Bruxelles, ville où, selon M. de La Harpe, on accueille toujours bien ce que la France repousse. Sept années de plus et le séjour de la province n'ont pas été favorables à M. Gavaudan. Ce n'est plus qu'en Belgique que Gavaudan peut espérer quelque succès.

On peut en dire autant de sa femme. Sa retraite ne laissera aucun vide au théâtre Feydeau. Malgré les violens applaudissemens qu'elle a reçus, je persiste dans mon opinion. C'est une jolie petite commère, mais ce n'a jamais été une comédienne. Elle a été, comme toujours, fort gentille dans *Margot*, et je lui accorde d'autant plus volontiers des éloges à cet égard que ce seront les derniers sans doute. Sans doute, aussi, nous ne reverrons plus le ridicule et ennuyeux *Diable à Quatre*. J'ai le mauvais goût de trouver détestables les scènes du savetier avec sa femme. Je ne vois rien de plaisant dans les coups de tirepied, la perruque jetée dans un seau d'eau, la cravate mise de travers, etc., etc. Tous ces lazzis de tréteaux n'ont fait rire personne et sont déplacés à l'Opéra-Comique. Il faut abandonner aux petits théâtres la peinture de ces mœurs ignobles.

Tiercelin, d'ailleurs, a le privilége des savetiers. Il est sublime dans le trivial; ses imitateurs ne sont que dégoûtans. M. Chenard, qui paraît se complaire dans le rôle de Jacques, avait déjà fait ses *derniers adieux* au public, lors de sa retraite; il était venu encore les lui faire à la représentation de madame Moreau; il les a renouvelés à la représentation de madame Gavaudan. Il se lasse moins que le public. C'est un acteur attaqué de la théâtromanie. Il a aussi parlé de sa reconnaissance dans un des couplets qu'il a chantés, le bonnet à la main, au second acte du *Diable à Quatre*. On retient facilement les bêtises et les choses sublimes. Notre mémoire nous permet donc de citer le couplet en question :

Mesdames et messieurs,
Recevez mes adieux,
Et ceux de madam' Jacques.
Si vous êt' contens d'nous,
Consolez-la d'mes coups
En lui donnant des claques.

La justice voudrait que j'adressasse quelques éloges aux acteurs qui ont joué dans le *Diable à Quatre* et dans le *Délire*. Mais madame Gavaudan pourrait croire que je m'étends sur ce chapitre par opposition aux restrictions que j'ai apportées à d'autres louanges. J'aime mieux me taire afin que mes *derniers adieux* à madame Gavaudan ne lui soient point désagréables, et que nous nous quittions comme de bons amis.

1823.

THÉATRE FRANÇAIS.

PREMIÈRE ET DEUXIÈME REPRÉSENTATIONS D'ÉBROIN, OU LE MAIRE DU PALAIS, TRAGÉDIE NOUVELLE EN CINQ ACTES, DE M. ANCELOT.

21 avril.

Nous sommes, je le crois, arrivés au moment où le système dramatique intimement lié à l'état de la société, se ressentira du changement apporté dans les mœurs, par les changemens apportés dans les institutions politiques. Restreint dans d'étroites limites, je ne puis donner à mes idées, sur ce sujet, tout le développement qu'elles exigeraient; mais je vais indiquer les points principaux : nos lecteurs suppléeront au reste.

Il est certain que les esprits, aujourd'hui, incessamment préoccupés d'intérêts pressans et réels, nés du nouvel état social, vont chercher aux spectacles des émotions ou des distractions qui leur fassent oublier les idées et les occupations sérieuses auxquelles ils sont livrés. Peuvent-ils les trouver dans les poëmes destinés jadis à une société tranquille, fixe et classée ? Je ne le pense pas. L'activité actuelle des esprits, quelle que soit d'ailleurs la diversité des opinions, demande autre chose. M. de Bonald a dit, et chacun a reconnu la jus-

tesse de cette pensée, que la littérature était l'expression de la société : donc une littérature nouvelle doit naître d'une organisation sociale différente. Le progrès des lumières est une stupidité révolutionnaire ; mais le mouvement des esprits est une vérité incontestable. Un siècle ne ressemble point au siècle qui l'a précédé ; mœurs et préjugés tout est différent : l'histoire est là pour le prouver.

Mais conclura-t-on de ces réflexions, que, semblable à ces imberbes enthousiastes de colléges, je dédaigne les chefs-d'œuvre consacrés par le goût et l'admiration de nos pères ? A Dieu ne plaise ! Cinna, Athalie, Mérope, sont et doivent être les éternels objets de nos études et de nos respects. Les grands hommes du dix-septième siècle ont fixé, dans tous les genres, les règles de notre littérature : il ne faut point s'en écarter, et cependant on ne peut plus employer les mêmes ressorts dont eux et leurs successeurs se sont servis. Les traditions historiques de l'antiquité, les fables et les erreurs de la mythologie ne sont plus de costume. Il faut peindre dorénavant les passions qui résultent d'intérêts connus et positifs ; c'est surtout dans l'histoire moderne, que je ne borne pas à l'histoire de France, que l'on doit chercher des sujets et des caractères. Les événemens doivent être nombreux, intéressans, variés ; et cependant serait-ce donc dans l'immuable règle des unités qu'il faut resserrer l'intérêt, l'action et la durée d'un drame ?

On parle beaucoup du romantique opposé au classique. Je ne conçois rien à cette dispute dont il faudrait d'abord éclaircir les termes. Si le romantique est le genre et le système dramatiques complets, suivis par les Anglais

et les Allemands, il faut le proscrire : il est, pour nous, anti-national. Mais si cette expression désigne seulement l'esprit sous lequel doit être envisagée et traitée la littérature moderne, on peut l'adopter; elle renferme une vérité. Qui saura concilier tant de difficultés? quel est le poète destiné à un pareil triomphe? où sont les ouvrages qui nous offriront le modèle de cette nécessaire alliance de l'observation des règles et des innovations exigées par le temps? Je le dis sincèrement : les ouvrages de M. Ancelot me semblent établir une transition heureuse entre les anciennes et judicieuses admirations et le goût impérieux de cette époque. En France, pour paraître raisonnable, il faut être froid et compassé. L'enthousiasme pour le beau, pour le vrai, pour le juste, est taxé de partialité et de fanatisme; mais je suis sans pudeur, à cet égard, et l'avoue hautement : je ne suis point impartial.

Mes confrères me semblent s'être un peu trop pressés de rendre compte de la tragédie d'Ebroïn. Cette pièce, qui faisait partie de la représentation donnée au bénéfice de Baptiste aîné, ne pouvait pas être jugée sur cette première apparition. La salle, dans ces solennités de théâtre, est remplie de spectateurs qui font de la toilette leur principale attention, et dont la majorité, étrangère ou indifférente à la littérature, croirait manquer à la dignité et aux bienséances d'une pareille soirée, en donnant un libre cours aux émotions qu'elle éprouve. Le jeu des acteurs, déjà troublés par les efforts d'une mémoire mal assurée, se ressent de l'immobilité des spectateurs; et, en résumé, une telle représentation est tout au plus une répétition générale. Le moyen

alors de sentir et d'examiner les beautés et les défectuosités d'une tragédie ! Nous avons autrement agi. Mettant, avant tout, l'intérêt de l'art dramatique, à peine ferons-nous mention des acteurs qui ont paru, reparu ou disparu pour toujours dans *le Philosophe sans le savoir;* et nous avons alors attendu la seconde représentation d'*Ebroïn* pour porter à nos lecteurs un jugement plus mûr et leur faire connaître le jugement du public de tous les jours. Cette nouvelle et redoutable épreuve n'a pas été contraire à M. Ancelot. Sa tragédie a été écoutée, jugée et applaudie unanimement.

Ebroïn, maire du palais, veut s'emparer du trône de France. Il attend impatiemment que la succession des rois qui l'occupent légitimement soit éteinte, et il hâte cet instant de ses vœux et de ses forfaits. Après avoir fait enfermer le vieux roi Thierry dans un monastère, et répandu le bruit de sa mort, il proclame roi et comme fils de Clotaire, compétiteur de Thierry, le jeune Clovis, sous le nom duquel il espère gouverner. Afin de le mieux enchaîner par l'apparence de ses bienfaits, Ebroïn unit Clovis à la fille de Thierry, Bathilde, qui n'a jamais connu son père que par le récit de ses malheurs, et qui oublie, en s'unissant à l'époux qu'elle aime, que cet époux a été l'instrument de la chute de Thierry. Cependant, Clovis s'indigne de la tutelle où le retient Ebroïn; il veut régner par lui-même. L'audacieux sujet, effrayé de cette volonté, lui révèle alors qu'il n'est point le fils de Clotaire; que, soldat obscur et sans nom, il n'a été élevé sur le trône que pour l'occuper jusqu'au moment où Ebroïn jugera convenable d'y monter. Clo-

vis, complice innocent de cette ruse criminelle, éprouve de touchans remords, et veut, en quittant le trône, publier la vérité. Mais Thierry n'est pas mort. Echappé du cloître où le retenait Ebroïn, qui connaît et surveille sa fuite, il vient dans le palais pour se faire connaître à sa fille. Le maire ambitieux, pensant alors qu'il dominera plus facilement la vieillesse épuisée de Thierry que l'indocile jeunesse de Clovis, propose à son ancien maitre de le rétablir sur le trône. Thierry y consent; et, ne voyant dans Clovis que l'usurpateur de sa couronne et le séducteur de sa fille, il exige de Bathilde qu'elle quitte son époux, qui doit bientôt périr sur un échafaud. Bathilde veut en vain détromper son père, il est trop tard; Clovis, empoisonné par l'ordre d'Ebroïn, se justifie pourtant aux yeux de Thierry qui, épouvanté de tant de forfaits, ne veut plus remonter sur le trône. *Il faut régner*, lui répond Ebroïn, conservant ainsi jusqu'à la fin l'audace et l'ambition de son caractère.

On voit, par l'analyse rapide de cette tragédie, combien il était difficile de mettre en scène, dans de justes proportions, un semblable sujet. Il est développé et conduit avec sagesse. Ebroïn domine toute l'action d'une manière imposante. Clovis, confiant, plein de vertu et de gloire, offre un contraste naturel et parfait avec le caractère sombre et ambitieux du cruel Ebroïn. L'amour de Clovis pour Bathilde ajoute encore à l'intérêt qu'il inspire. Cet intérêt aurait été plus vif, sans doute, si l'action avait été prise dans une époque moins obscure et moins ignorée des contemporains, si les noms et les desseins des personnages nous eussent été plus familiers; car, par une inconséquence merveilleuse, nous semblons fatigués des Grecs et des Ro-

mains; nous voulons une tragédie nationale, puisée dans les traditions ou les événemens de notre pays, et nous en ignorons l'histoire. C'était un écueil de plus pour M. Ancelot; il l'a surmonté avec bonheur. La tragédie d'*Ebroïn* n'est pas une imitation absolue des modèles; elle offre des mœurs et des situations neuves, mais toujours dans les proportions consacrées. C'est la route nouvelle dans laquelle il a été guidé par le flambeau des anciens et des maîtres. Ce qui assigne surtout à cet ouvrage un rang distingué, c'est le style, toujours plein de fermeté, d'élégance et de noblesse.

Clovis fait connaître les projets qu'il a conçus pour le bonheur de ses sujets.

Par d'utiles travaux signalons ma carrière;
D'innombrables forêts couvrent la France entière,
Nos villes sont en deuil; les fleuves débordés
Promènent la famine en nos champs inondés;
Quelques mortels épars dans ces déserts sauvages
Peuvent-ils réparer ces immenses ravages?
J'appelle à leur secours les soins industrieux
De ces hommes unis par un zèle pieux.
Ils rendront leur richesse à nos terres stériles,
Feront de nos marais sortir des champs fertiles,
Et, s'animant sans cesse à des succès nouveaux,
Légueront à nos fils les fruits de leurs travaux.
C'est peu: dans le passé leurs studieuses veilles
Des siècles écoulés poursuivront les merveilles;
Ils guideront l'enfance au sentier du devoir,
Et conservé par eux, le flambeau du savoir,
De l'ignorance, un jour, perçant la nuit profonde,
D'une clarté nouvelle éblouira le monde.

Ce n'est point seulement le nombre et l'harmonie de ces vers qu'il faut admirer, c'est encore l'élévation des pensées, et, s'il faut le dire, le courage que l'auteur a

montré en rendant publiquement aux ordres religieux l'hommage que la science et l'agriculture doivent à leurs travaux. M. Ancelot est le premier, je crois, qui ait fait entendre ce noble langage sur la scène, comme déjà dans la tragédie de *Louis IX*, il avait célébré, en vers dignes du sujet, les institutions que la France avait reçues du génie et de la piété du saint roi.

Le sentiment de la légitimité, si profondément gravé dans les cœurs français, ce sentiment indélébile, désespoir éternel des usurpateurs et de leurs complices, pouvait-il mieux être défini que par ces vers que l'auteur a mis dans la bouche d'Ebroïn :

La soif de régner me dévore ;
Cet objet de mes vœux, le trône est devant moi,
Je le touche, un seul pas, un seul, et je suis roi !...
Mais près de le franchir, d'où vient qu'à cette idée
Se trouble quelquefois mon âme intimidée ?...
Renverser un pouvoir deux cents ans révéré,
Qu'une longue habitude a dû rendre sacré....
Peut-être c'est en vain que mon orgueil l'espère ;
Le fils veut honorer ce qu'honorait son père.
Ce respect pour un sang à l'oubli condamné,
Ebranlé par mes soins, n'est pas déraciné ;
Ennemi redoutable et d'autant plus terrible
Qu'il cache au fond des cœurs sa puissance invisible !...

On ne peut exprimer plus noblement de plus nobles pensées.

Cette tragédie a été l'objet d'un reproche que je crois exagéré. On prétend que la catastrophe est contraire aux règles, et que le triomphe de l'usurpation ne devrait pas être présenté comme moralité de la pièce. D'abord, en fait, c'est Thierry, roi légitime, qui demeure possesseur du trône. Si Ebroïn ne reçoit pas,

sous les yeux du spectateur, la punition que méritent ses forfaits, Bathilde la lui prédit ; et, dès lors, cette péripétie n'est point contraire aux principes. Quelques autorités, d'ailleurs, viennent encore l'appuyer : Britannicus, Zopire et Séide ne meurent-ils pas empoisonnés ? Néron et Mahomet ne triomphent-ils pas ? Cependant quel effet moral résulte-t-il des deux tragédies que je viens de citer ? c'est qu'aucun spectateur ne voudrait ressembler aux monstres dont le succès couronne momentanément les crimes. L'auteur est donc suffisamment justifié ; toutefois je conviens, en abondant dans le sens du reproche, que l'effet dramatique et moral aurait été plus complétement satisfaisant, si la pièce eût fini par les prédictions de Bathilde, et non par les deux vers *à parte* que prononce Talma, et qui semblent trop avilir le caractère de Thierry.

En reparlant une autre fois de cette tragédie, j'essaierai, à mon tour quelques critiques, qui ne seront peut-être pas plus justes, sur le défaut d'unité dans l'intérêt. Quelle pièce peut être parfaite ? Mais, en ce moment, je ne puis que féliciter, comme Français, M. Ancelot d'avoir ajouté un estimable ouvrage à celui que nous lui devons déjà. En augmentant sa propre réputation, il jette un nouvel éclat sur la gloire littéraire de la France. Nos poètes et nos guerriers triomphent à la fois aux bords de la Bidassoa et sur les rives de la Seine.

Michelot et Mademoiselle Duchesnois répondent parfaitement aux inspirations de l'auteur ; mais on doit des éloges particuliers à Talma. Il était impossible de mieux saisir la physionomie du rôle d'Ebroïn et de mieux rendre la cruauté, l'insolence et le mépris dont

il accable tour à tour les victimes de son ambition. Il s'attachera sans doute lui-même à un rôle qui lui offre les moyens d'augmenter sa réputation auprès des gens de goût, les seuls dont il doive rechercher les suffrages.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

SAPHO. — LA MORT D'ABEL. — CENDRILLON. — M. HENNEKINDT. — DÉRIVIS. — REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE LAYS.

25 avril.

Si je m'occupe aujourd'hui de l'Académie royale de Musique sans qu'aucune pièce nouvelle m'y oblige, c'est pour commencer à solder, avec tous les théâtres, un arriéré assez considérable. L'Académie royale de Musique mérite à tous égards que je commence par elle notre budget rétroactif. Plût à Dieu qu'il n'y eût que des éloges à donner et des complimens à faire à ceux qui sont chargés de ses destinées ! Mais l'Opéra fait partie d'un ministère, si même il n'est pas à lui seul tout ce ministère ; et, soustrait à toute responsabilité, là, comme au sérail, si l'on doit en croire les bruits publics, le despotisme et le caprice ne veulent pas être éclairés, et ne trouvent aucune opposition ; tout doit fléchir devant une omnipotence redoutable ; les conseils sont traités de révoltes, les remontrances de séditions. Sans ajouter

une foi complète aux rumeurs qui s'élèvent quelquefois à ce sujet, je bornerai aujourd'hui à cette simple esquisse un portrait que je pourrais rendre plus ressemblant en y ajoutant plus de détails. Je les tiens en réserve; je trouverai sans doute l'occasion de développer toute la vérité peu à peu. Il était seulement important que l'on sût qu'il y avait quelqu'un qui la dirait sans en redouter les suites. Le ministère de l'Académie royale de Musique ne peut pas jouir du privilége du mystère : il doit, comme les autres départemens, être soumis à la publicité; et, puisqu'il est dispensé par sa nature de l'investigation parlementaire, il faut cependant, pour que le système représentatif s'étende partout, qu'il trouve quelque part des contradicteurs. L'Opéra aura dorénavant sa contre-opposition.

On donne encore, à ce théâtre, et de temps à autre, *Sapho*, ouvrage dont le sujet, peu favorable aux inspirations lyriques, offre cependant une sorte d'appât irrésistible à l'inexpérience des jeunes poètes. Il semble à ceux qui débutent dans la carrière, que le génie, les amours et les malheurs de la triste amante de Phaon soient propices aux développemens dramatiques et aux accords du compositeur. Beaucoup l'ont tenté, peu ont réussi, et il aurait mieux valu pour l'Opéra reprendre l'ancien ouvrage de madame Lebrun, auquel la musique de Martini avait procuré jadis un prodigieux succès. Le nouveau poëme est pourtant écrit avec soin, et quelques morceaux de M. Reicha sont dignes de cet habile musicien. Mais en définitive cet opéra manque de charme. Le rêve du second acte, moyen usé s'il en fut jamais, est un hors-d'œuvre horriblement déplacé. Jamais M. Gardel n'a fait quelque chose d'aussi froid.

Paroles, musique et danses, tout cela était bon à mettre au cabinet.

On ne peut en dire autant de *la Mort d'Abel* et de *Cendrillon*. La foule se porte à l'Opéra lorsqu'on y donne ces deux ouvrages. M. Kreutzer a eu une fort bonne idée de remettre en deux actes le bel opéra de *la Mort d'Abel*. Cette composition est d'un genre sévère que l'attention française ne peut supporter long-temps. Les trois actes anciens étaient trop forts pour les jeunes auditeurs du balcon et du parterre. Ils sentaient bien toutes les beautés que renferme cette partition, mais la nature même de ces beautés et le sérieux du sujet fatiguaient nos délicats compatriotes. Il leur faut de tout un peu. La nouvelle division de ce chef-d'œuvre doit le fixer pour toujours à la scène.

Je donnerai d'autant plus d'éloges à la pantomime de *Cendrillon*, qu'elle annonce dans Albert, son auteur, un maître de ballets qui devient de jour en jour plus nécessaire à l'Opéra. Toutes les vieilleries mythologiques de M. Gardel sont usées, et son génie, si jamais il en a eu, me semble, depuis bien long-temps, épuisé. M. Milon ne peut supporter à lui seul le sceptre de la chorégraphie, et puisque l'opéra, comme le dirait un doctrinaire, est une des nécessités de la civilisation moderne, il faut encourager les essais d'un compositeur qui promet de ranimer les désirs exigeans et émoussés du public.

M. Hinnekindt, élève de l'Ecole royale de Musique, a déjà paru plusieurs fois sur la scène de la rue Lepelletier, et ses débuts ont été accueillis avec bienveillance par des spectateurs que Dérivis a su rendre difficiles. En jugeant M. Hinnekindt par ses propres moyens, il pourra

devenir utile à l'Opéra. Sa voix ne manque ni de force ni d'expression, et sa méthode est excellente, c'est celle de l'Ecole où il a été élevé. Pour lui promettre de longs succès, il faudrait connaître au juste l'état de sa poitrine. L'orchestre de l'Opéra en a détruit plus d'une bonne.

Dérivis a résisté depuis long-temps à cette terrible épreuve. Ses poumons ont souvent forcés au silence les quatre-vingts symphonistes qui sont censés n'être à leurs pupitres que pour soutenir les voix des chanteurs, et qui les étouffent le plus habilement du monde. Mais cet acteur remarquable semble se moquer de leurs efforts. Toutefois, c'est à cela qu'il aurait dû se borner, et il eût bien fait peut-être pour lui-même de ne pas menacer ses supérieurs d'un éternel abandon. Il jouissait à l'Opéra de tous les avantages accordés à son emploi; il a exigé plus, on l'a refusé; il est parti, puis il est revenu, je ne sais à quelles conditions. Si l'administration a cédé, elle a eu tort. Les concessions du pouvoir lui deviennent toujours funestes, et quoique Dérivis soit un sujet précieux à l'Opéra, il valait mieux le perdre et ne pas donner l'exemple d'une faiblesse qui pourra avoir de fâcheuses conséquences.

Lays, après quarante ans de services, se retire du théâtre. Il y a long-temps, pour mon compte, que je le désirais. Il se trouvait, depuis les changemens apportés dans la méthode du chant et dans la composition, en dehors des chanteurs. Sa voix était devenue chevrotante, et son jeu monotone ne causait que de l'ennui à ceux qui ne savent pas admirer les acteurs par tradition; mais enfin il se retire et tout est à merveille. Je suis seulement étonné qu'il n'ait pas choisi, pour

son bénéfice, d'autres ouvrages que ceux qu'on annonce. *Athalie* et *le Rossignol* ! Il n'y a pas là de quoi piquer bien vivement la curiosité. Le chef-d'œuvre de Racine, avec les chœurs, n'a jamais eu qu'un succès fictif à l'Opéra, et le petit ouvrage de M. Etienne est bien épuisé. Il est vrai que lui et ses honorables amis pourront, dans leurs vacances législatives, aller, comme on dit, payer ce dernier tribut d'estime à Lays. C'est une représentation pour le côté gauche.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

JENNY LA BOUQUETIÈRE. — DEUX MOTS. — AMOUR ET COLÈRE.

Il fallait croire, après le honteux accueil que le public avait fait à *Jenny la Bouquetière*, que les comédiens de Feydeau ne présenteraient plus au dégoût des spectateurs cette ignoble copie de *Fanchon la Vielleuse*. Madame Pradher, malgré son talent et sa jolie figure, n'a pu sauver tout ce que cette pièce offre de bête, d'ennuyeux et d'indécent. Mais les acteurs, guidés apparemment par des considérations occultes, font semblant de ne plus entendre les sifflets, de ne pas s'apercevoir de l'absence du public. Les banquettes sont vides, lors même qu'on donne avec cette pièce les ouvrages les plus en vogue, ou elles ne sont remplies que de spectateurs qui sont bien forcés d'avoir l'air de s'amuser, et qui s'en consolent en comptant le soir ce qu'ils ont ga-

gné aux dépens de la vanité des comédiens et des auteurs. Lemonnier, s'il est un de ceux qui s'obstinent à maintenir cette pièce au répertoire, ne devrait pas ignorer que les gens de bonne compagnie, qui sont légionnaires et qui veulent porter la croix en méchans garçons, ne paraissent cependant jamais dans un salon avec un cordon noué en rosette. Ceux qui la portent ainsi le soir sont les habitués du café Lemblin ou du Gymnase.

Deux Mots est un petit mélodrame dans toute la force de l'expression, car on y voit des brigands et un niais. La pièce, confiée, il y a dix-sept ans, à la pantomime spirituelle et expressive de madame Saint-Aubin, eut beaucoup de succès. Marsollier, son auteur, l'aurait remise avec la même confiance entre les mains de mademoiselle Bigotini, qui a joué le rôle de Rose, il y a quelques jours, dans cet ouvrage, repris pour la représentation de madame Desbrosses, ancienne et excellente actrice du Théâtre-Italien. Madame Lemonnier a succédé à madame Saint-Aubin et à mademoiselle Bigotini. Les jeunes filles pourraient bien ne plus être dans l'emploi de madame Lemonnier; la raison le dit du moins; mais quand on voit cette actrice dans *Deux Mots*, la raison a tort.

Amour et Colère est aussi une ancienne pièce de M. de Longchamps, que M. Longchamps a arrangée pour l'Opéra-Comique, et qui n'en est pas devenue meilleure; elle peut avoir encore quelques représentations, parce que les sociétaires qui ne veulent pas se brouiller avec la république et perdre leurs frais de mémoire, la soutiendront; ils feront bien, car le public ne paraît pas disposé à seconder leurs efforts le moins du monde.

La musique de M. Em. Lubert vaut mieux que le poëme; et, s'il est de bonne foi, il trouvera que ce n'est pas un grand éloge. Mais ce compositeur est jeune; c'est son premier ouvrage. Il y aurait de l'injustice à le juger sévèrement sur ce début. Il faut attendre et même espérer.

PETITS THÉATRES.

Le nombre des spectacles s'est singulièrement accru! En 1788, on ne comptait à Paris que quelques théâtres, et aujourd'hui quatorze salles sont ouvertes chaque soir au public désœuvré; il les remplit avec un empressement qui constate plutôt l'aisance répandue dans toutes les classes que le goût qui devrait présider aux plaisirs d'une nation spirituelle; car ce n'est point aux spectacles qui offrent à l'esprit quelques nobles délassemens que la foule se porte; c'est aux neuf petits théâtres consacrés aux flon flon et aux mélodrames.

On est convenu, de nos jours, que les spectacles sont un moyen de civilisation. C'est encore, dit-on, un moyen de police. Les hommes rassemblés au théâtre offrent une certaine garantie à la tranquillité publique, et, par un rapprochement peu flatteur pour ces établissemens, on se sert des mêmes argumens en faveur de la loterie et des maisons de jeux. Mais du moins il faut convenir que ce qu'on nomme civilisation, besoins du

siècle, progrès des lumières, n'est autre chose que la corruption perfectionnée. Rendre les mœurs d'un peuple plus fortes et plus sévères par un petit nombre de lois et d'institutions; porter dans son esprit les plus exactes notions du juste et de l'injuste; répandre et augmenter les idées religieuses qui, seules, peuvent lui donner une véritable force; simplifier ses besoins et ses plaisirs afin de le rendre laborieux et économe; voilà, jusqu'ici, ce qu'on appelait civiliser un peuple, et les efforts dirigés vers ce noble but ont rendu immortels les princes et les ministres qui en ont fait la règle de leur gouvernement. Mais que veut-on aujourd'hui? simplifier tellement les moyens d'administration que bientôt le pouvoir n'aura plus besoin, pour gouverner, que de percepteurs et de gendarmes.

C'est encore un des traits distinctifs du siècle de ne pouvoir traiter des sujets légers et comiques sans qu'involontairement les idées les plus graves ne se présentent à l'imagination. Mais descendons des hauteurs de la politique et de la morale du jour pour nous occuper des ouvrages et des acteurs des petits théâtres.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

Commençons, par ce théâtre, la revue des spectacles secondaires. La direction du Vaudeville, depuis quelques mois, veuve de Désaugiers, n'a pas trop souffert de cette séparation; peut-être même y trouvera-t-elle

un avantage. Débarrassé d'une administration difficile, que la présence de nouveaux actionnaires échappés aux pamphlets et à la tribune, rendait plus difficile encore, M. Désaugiers n'a plus à songer qu'à sa gloire et aux amusemens du public; et le nouveau directeur, entièrement consacré à la prospérité financière du théâtre, appliquera à cet établissement toute son expérience et son activité. *La Lanterne sourde* attire tous les soirs la foule empressée d'entendre les jolis couplets de Désaugiers, et de voir les charmantes décorations dont on a embelli ce vaudeville. Cette pièce est tirée de *la Lampe merveilleuse*. C'est la seconde fois que cet auteur, traitant le même sujet que M. Etienne, a mieux réussi que l'honorable représentant. Déjà *la Chatte merveilleuse* avait prouvé tout le parti qu'une imagination vive et féconde pouvait tirer du conte de *Cendrillon*, si pauvrement traité à l'Opéra-Comique; et *la Lanterne sourde* a fait voir tout ce que le prestige de l'Académie royale de Musique aurait pu nous montrer dans *Aladin*, au lieu de ses monotones et fatigans palais de saphirs et de rubis, qui attestent à la fois la flexibilité du pinceau de Cicéri, et la stérilité d'imagination de l'auteur des *Deux Gendres*.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

Tandis que les théâtres des sociétaires, triste image des républiques, marchent rapidement vers leur déca-

dence, les petits théâtres, conduits par une volonté unique, ou par des volontés auxquelles l'union donne plus de force, ne comptent guère que des succès. Directeurs et administrateurs, n'ayant point à rivaliser, comme sociétaires, avec les comédiens dont ils exploitent les talens, paient libéralement ceux-ci, font leur fortune et amusent le public. *L'Aveugle de Montmorenci*, *Trilby*, *les Cuisinières* justifient bien le nom de Variétés, sous lequel ce théâtre est connu. Ces pièces sont applaudies tous les soirs par les amateurs de la grosse gaieté qui viennent admirer le naturel d'Odry dans le rôle du Garçon pêcheur de *Trilby*, et du Boulanger des *Cuisinières*. On ne peut mieux saisir et mieux rendre les habitudes populaires que cet acteur. Son récit du mélodrame des *Deux Forçats*, dans cette dernière pièce, est un chef-d'œuvre de comique trivial, et la ronde : *Grenadier, que tu m'affliges*, a été assurément, paroles et musique, sténographiée à la porte d'une cuisine ou d'une caserne. Tout cela est pris, il est vrai, dans des mœurs bien basses; mais la vérité du tableau, qui d'ailleurs n'offre rien d'immoral, en fait oublier la source.

Cependant, il faut ne point abuser du genre; et si le théâtre des Variétés offrait souvent de pareilles farces, il se compromettrait, car on ne sait jusqu'où pourrait aller l'exigence du public. Il faut savoir s'arrêter, et *la Marchande de goujons* doit être regardée comme le *nec plus ultra* du genre grivois. Malheureusement le parterre est comme un enfant qui dit toujours : *encore! encore!* mais il y a des *encore* impossibles, et c'est surtout ici.

GYMNASE DRAMATIQUE.

Encore des prospérités à annoncer ! encore des éloges à donner ! Les rédacteurs des articles spectacles seraient, en vérité, bien à plaindre, ceux surtout dont les habitudes sont nécessairement tournées vers la critique, s'ils n'avaient à parler que des petits théâtres. Heureusement ils peuvent se dédommager des louanges qu'ils sont obligés d'accorder à ceux-ci, par les reproches que méritent MM. les sociétaires qui se placent en tête de l'aristocratie dramatique. Si nous sommes forcés de louer Odry, nous nous vengerons sur M. Damas ; M. Darancourt paiera cher les éloges que nous arrachent Bernard-Léon et Gonthier. Ces deux derniers acteurs, entre les mains de M. Scribe, sont la fortune d'un théâtre qui tient un juste milieu entre la froideur qu'on pourrait quelquefois reprocher au Vaudeville, et la verve plus que grivoise qui distingue le théâtre des Variétés. Les pièces de M. Scribe n'ont souvent pas le sens commun, mais elles sont bien spirituelles. Parfois, elles n'ont pas l'ombre de la vraisemblance, mais elles sont bien amusantes. *Le Menteur véridique*, la dernière nouveauté donnée au Gymnase, vient à l'appui de ce jugement. Rien de ce qui se passe dans cette pièce n'est possible ; mais la donnée est comique, et les détails sont fort plaisans. La même remarque s'applique à *l'Intérieur*

d'un Bureau; elle serait moins juste à l'égard de *la Loge du Portier*, qui présente, dans une intrigue assez vraisemblable, les mœurs vraies de la porte cochère et de l'antichambre. Ces divers ouvrages sont plus ou moins de M. Scribe, qui finira à coup sûr par absorber toutes les colonnes des journaux de la capitale, puisqu'il en absorbe tous les théâtres. A peine reste-t-il de la place pour d'autres sujets. De la rue de Richelieu à la Porte-Saint-Martin, il n'est bruit que de M. Scribe. L'Opéra cependant n'est pas encore tombé sous sa domination; mais, patience! ne désespérons pas d'y voir M. Scribe; il connaît son siècle. Il sait que le public donne toujours gain de cause à celui qui lui parle le dernier, et il lui parle sans cesse. Toutefois, c'est au Gymnase qu'il trouve le plus d'auditeurs favorables, et qu'il obtient de plus grands succès. Cela est juste. Encore une fois, tous les ouvrages que M. Scribe donne à ce théâtre amusent et sont joués à perfection.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ATHALIE, AVEC LES CHOEURS, ET LE ROSSIGNOL, POUR LA REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE LAYS.

4 mai.

Après quarante-trois ans de services que certains journaux ont traduit par quarante-trois ans de gloire, Lays s'est retiré ; comme il n'est plus nécessaire au théâtre, il emporte peu de regrets. Depuis long-temps il n'avait *monté* d'ouvrages nouveaux, et le répertoire courant souffrira peu de son absence. Lays était à l'Opéra le dernier modèle de l'ancienne école, qu'on appelait justement *l'école des routiniers*. Doué d'une fort belle voix, c'était un chanteur sans méthode ; son débit était traînant, saccadé ; son jeu monotone. Il jouait *Thésée* comme *Anacréon* ; *le Baron de la Dandinière* comme *le Marchand de la Caravane.*

Selon toute apparence, Lays doit être satisfait du produit de son bénéfice, quoiqu'il n'y eût pas chambrée complète ; il ne lui a manqué aucun de ces honneurs vulgaires dont les comédiens savent bien le prix. Il a été reçu à son entrée dans le *Rossignol* par des bravos plus bruyans que nombreux ; un des premiers passages de son rôle lui a fourni l'occasion de dire : *Je suis sensible à ces marques d'amour,* ce qui était tout-à-fait flatteur pour ceux qui venaient d'applaudir, et qui ont

applaudi de nouveau. On écrirait maintenant l'histoire des représentations à bénéfice sans y avoir assisté. Il est donc presque inutile de dire que tous les chanteurs ont paru dans le *Rossignol*. Selon l'usage, ils avaient préparé à leur camarade un dernier triomphe, qui leur fournissait en même temps l'occasion de lui offrir le tribut de leur sensibilité et de leurs larmes. Les comédiens, qui se prétendent aussi les interprètes du public, ont apporté une couronne à Lays. A la fin du spectacle, quelques voix ont demandé le bénéficiaire qui s'est empressé de paraître, et qui a été couronné de nouveau. Je crains, pour l'honneur des comédiens, que le siècle, qui se fatigue de tout si promptement, ne soit déjà dégoûté de pareilles jongleries. Cette ovation théâtrale a paru avant-hier bien froide; mais les acteurs l'exigent encore quand ils se retirent, et d'ailleurs les couronnes sont à la mode. Les gens qui en refuseraient à nos soldats, s'empressent d'en offrir à nos chanteurs.

Talma, mademoiselle Duchesnois et Lafon ont joué avec talent dans *Athalie*, et les danseurs sont venus terminer cette représentation extraordinaire; fort extraordinaire à la vérité, car elle a commencé à sept heures précises, elle a fini le même jour au lieu de finir le lendemain, comme il arrive souvent, et Paul a mal dansé.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE MAGNIFIQUE, OPÉRA EN TROIS ACTES, DE SÉDAINE, MIS EN UN ACTE PAR M. GRÉTRY AINÉ, MUSIQUE DE GRÉTRY. — JEANNOT ET COLIN. — LE NOUVEAU SEIGNEUR DE VILLAGE, POUR LES DÉBUTS DE DARBOVILLE.

5 mai.

La musique n'est point obligée, comme les autres arts, à l'imitation de la nature physique et métaphysique; et elle ne peut exprimer ni un objet visible ni une idée abstraite. La peinture et la poésie n'ont point de bornes dans leurs moyens; elles peuvent tout dire, tout représenter, et leur puissance n'a de limite que le talent. La musique n'a point ces propriétés essentielles. Elle n'opère réellement que sur un de nos sens, et c'est par l'ouïe seulement qu'elle pénètre jusqu'à l'âme et qu'elle peut faire naître chez l'homme des émotions diverses. La musique ne plaît point par elle-même comme la poésie et la peinture; elle n'agit qu'indirectement, c'est-à-dire qu'elle n'émeut qu'en éveillant, par le souvenir, des idées ou des sensations; et de ce que la musique n'agit sur nos sensations que par nos souvenirs, il en résulte nécessairement qu'elle est mobile et qu'elle doit prendre, en quelque façon, le caractère de chaque époque, de chaque génération. La musique est essentiellement soumise au goût ou

plutôt à la mode ; le goût et la mode varient. Elle est également soumise aux voix des chanteurs, ses seuls interprètes, et quoi de plus variable que les facultés des chanteurs ? Je pourrais dire alors, par extension, que la musique ainsi définie, est du domaine des révolutions, en ce sens que sa flexibilité est telle qu'elle se prête toujours, et partout, à toutes les modifications, à tous les changemens que lui fera subir successivement chaque homme de génie, qui, voulant sortir des routes suivies jusqu'à lui, se jettera dans les sentiers de la nouveauté, et réussira par des moyens opposés à ceux de ses prédécesseurs.

L'histoire succincte des révolutions que la musique a subies en France, dans l'espace de moins d'un siècle, prouve la vérité de cette remarque. Je ne partirai que de l'*illustre* Rameau qui *florissait* vers l'an 1740. A son récitatif lent et épais, aux petites ariettes innocentes et maigres de Philidor et de Duni succèdent les grandes et larges compositions de Gluck, les airs si dramatiques et si expressifs de Monsigny. Piccini et Grétry viennent presque aussitôt révolutionner ce nouveau système musical. Piccini ne réussit point complétement à détrôner Gluck, dont le génie s'était parfaitement approprié à la scène française ; mais il force ses successeurs à se rapprocher de la suavité et de la mélodie de ses chants ; Sacchini se présente bientôt ; mais Grétry s'établit au Théâtre-Italien, qu'il *nationalise* en quelque sorte chez nous sous le nom d'Opéra-Comique ; il règne longtemps seul. Cependant Méhul paraît. Se rapprochant de l'école de Gluck et de Grétry par l'expression et l'observation des convenances dramatiques, et de l'école allemande, sous le rapport de l'harmonie, il ébranle

le sceptre de ses devanciers, et le finale, cette conquête de la France sur l'Italie musicale s'acclimate sur les bords de la Seine, et s'établit à jamais au théâtre. Boyeldieu survient; gracieux, spirituel, brillant, il donne encore à la musique une direction nouvelle; ses ouvrages remplacent au théâtre ceux de Méhul. Nous voici à notre époque. Qui ne croirait que cette musique contemporaine va résister à une nouvelle révolution? Un compositeur ultramontain s'élance dans la carrière et renverse ou ébranle les édifices anciens et modernes. Rossini suit une route diamétralement opposée à celle de ses prédécesseurs ou de ses rivaux; il semble même prendre à tâche de contrarier toutes les habitudes musicales, et M. Caraffa, poussant aussitôt l'imitation rossinienne aussi loin qu'elle puisse aller, importe la nouvelle manière au théâtre français, dans les opéras de *Jeanne-d'Arc* et du *Solitaire*; enfin M. Auber, joignant une imagination pleine de fraîcheur à un goût presque toujours sûr, s'approprie la manière neuve et pittoresque de Rossini et la naturalise pour long-temps peut-être à l'Opéra-Comique. *La Bergère Châtelaine*, *Emma* et *Leicester* même ont établi un nouveau code musical au Théâtre-Feydeau.

Après avoir ainsi, par une succession chronologique de faits, démontré la facilité de révolutionner la musique, veut-on encore deux exemples remarquables de sa mobilité? La partition de *Valentine de Milan* n'est d'un style ni moins pur ni moins sévère que les anciennes compositions de Méhul, et cependant cet ouvrage n'a point eu dernièrement le succès qu'obtinrent *Ariodant*, *Stratonice*, etc., etc. *Le Magnifique* avait ravi tout Paris, il y a cinquante ans, et la résurrection récente

de cet opéra de Grétry semble presque ridicule aux spectateurs modernes. Si plusieurs ouvrages de ce célèbre compositeur paraissent encore au thâtre, c'est qu'ils s'éloignent moins par leur style du style nouveau, et que surtout ils ont trouvé, pour les remettre en vogue, un comédien plein de talent, et, ce qui était plus nécessaire encore, un comédien à la mode, Elleviou, qui a fait réussir plus d'un détestable opéra. Mais aussi, depuis la retraite de cet acteur, que sont devenus *Richard*, *Zémire et Azor*, et *le Déserteur*, et *Félix*, de Monsigny? à peine si on joue aujourd'hui ces ouvrages, ou quand on les joue la salle est déserte.

Ponchard vient de donner une nouvelle preuve de son talent à la reprise du *Magnifique*; il a supérieurement chanté la fameuse scène du *Quart d'heure*, dont il a pu conserver les traditions que Grétry lui-même lui avait transmises. Cette scène, entre ses mains, n'a duré que les quinze minutes rigoureuses. Toutes les montres étaient tirées, comme à une course, pour constater la précision de l'exécution; mais Ponchard ne *commande* point assez au public pour maintenir au répertoire un ouvrage que le goût actuel repousse. Le *Magnifique* n'a point réussi, et ne pouvait réussir; il est trop éloigné des mœurs musicales modernes; et dans cet ouvrage aucun air ne rappelle la manière vive et spirituelle de Grétry, si ce n'est la scène du *Quart d'heure* et un morceau que Féréol n'a pas eu beaucoup de peine à chanter, parce qu'il fut écrit pour la voix aigre et élevée de Trial.

Ah! c'est un superbe cheval,
Je n'ai point vu de plus fier animal

Très bien des flancs, sûr de ses reins,
Jambe fine, il a tous ses crins;
. . . . . . Il bondit et se jette
A vingt pas, et brise sa gourmette.

Les musiciens attribueront-ils ce froid accueil à la vétusté du poëme et aux ridicules vers de Sédaine, qui ressemblent presque tous à ceux que je viens de citer? Ces vers sont plaisamment mauvais, j'en conviens, et ne le cèdent guère qu'à ceux-ci :

Pourquoi donc ce magnifique
Que je n'ai vu que deux fois,
Sur mon cœur a-t-il des droits?
C'est en vain que je m'applique
A n'y réfléchir jamais,
Et le nom du *magnifique*,
Prononcé subitement,
Par un sentiment unique
Me pénètre vivement.

Mais on en trouve l'équivalent dans les poëmes modernes, dont la musique pourtant est fort applaudie. Sédaine n'aurait point désavoué les vers suivans, tirés d'un opéra qu'on offre souvent sur la scène.

Un seul jour je serai maître,
Il faut bien le reconnaître;
Mais en tout, même en amour,
C'est beaucoup d'avoir un jour.

Et ceux-ci du même ouvrage :

Si vous restez à cette place,
Ainsi je n'aurai pas de peur.

Les musiciens cherchent vainement à rejeter sur les auteurs le triste sort de leurs compositions. Il est prouvé, par mille exemples, que c'est la musique qui décide du succès d'un opéra. Il le reconnaissait bien, ce bon Sédaine, dont la prose familière n'était pas moins plaisante que la poésie lyrique! Dans l'avertissement placé en tête du *Magnifique*, après s'être excusé *d'avoir joûté contre Lamothe, dont il n'a ni l'esprit ni l'élocution, et qu'il ne connaissait que par ses fables, qui ont bien de l'esprit*, il s'écriait : « Le musicien mérite et enlève tou« jours la plus grande partie des éloges. Il faut quelques « réflexions pour s'apercevoir du soin avec lequel l'au« teur du drame écarte les moyens de paraître aux dé« pens de son associé, comme il se replie, comme il s'ef« face, combien enfin il a fait de sacrifices pour n'être « que le piédestal de statue qu'il lui élève. »

On assure qu'on aurait inutilement essayé de faire comprendre à Sédaine l'incorrection grammaticale de cette dernière phrase, et cependant l'auteur du *Magnifique* a fait *le Philosophe sans le savoir*; il a été de l'Académie française; il est vrai aussi qu'il avait d'abord été maçon.

Encore une fois, c'est la musique qui établit en grande partie le succès d'un opéra, et ce sont les acteurs qui le mettent à la mode. Je ne crois pas que la manière dont madame Belmont, Desessart, Leclair et Allaire ont joué et chanté *le Magnifique*, puisse redonner à cet ouvrage une existence que l'instabilité du goût musical avait déjà entièrement détruite.

Darboville, qui avait débuté il y a huit ans au théâtre Feydeau, est venu s'y représenter mercredi dernier; mais ce n'est plus comme débutant : il fait maintenant

partie de la *société*. Cet acteur ne manque pas de talent, ou du moins de ce talent que donne une expérience scénique de cinquante ans. Il a apporté de la province des habitudes de mauvais goût et de mauvais ton. Il est bien âgé pour pouvoir les perdre. Il y aurait du ridicule à le comparer, sous aucun rapport, à Martin. Il ne chante pas aussi bien que Baptiste ; mais il vaut peut-être mieux que Cassel. A tout prendre, les comédiens n'ont pas mal fait de s'attacher Darboville. Son admission du moins servira les intérêts de M. Scribe, qui ne manquera pas assurément d'exploiter un acteur nouveau, auquel il paraît qu'on veut faire une réputation que favorisent, avec un singulier empressement, tous les directeurs du théâtre Feydeau, y compris les gentilshommes de la chambre.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE LA ROSA BIANCA E LA ROSA ROSSA (LA ROSE BLANCHE ET LA ROSE ROUGE), DRAME LYRIQUE EN DEUX ACTES, MUSIQUE DEL SIGNOR MAYER. — DÉBUT DE BONOLDI, PRIMO TENORE.

9 mai.

C'est décidément dans le répertoire français que les compositeurs italiens viennent chercher les sujets de leurs inspirations. Autrefois, pour impatroniser la musique italienne en France, nous traduisions les poëmes du théâtre ultramontain ; *la Serva Padrona*, *il Marchese*

di Tulipano ont paru avec le langage et le costume français. Aujourd'hui les lyriques de l'Ausonie prennent les ouvrages de nos divers théâtres; et comme l'Italie ne manque pas plus d'*arrangeurs* que nos petits spectacles, les faiseurs de *libretti* s'emparent des pièces qui ont du succès en France, et nous les renvoient arrangées ou plutôt dérangées à leur manière. *Il Califfo*, *il Barbiere*, *la Gazza ladra* et *Tancredi*, sortent de notre répertoire, et leur origine n'a certainement pas nui à la vogue qu'ils ont obtenue.

Malgré le charme qui lui est propre, l'opéra italien ne peut être considéré que comme un concert délicieux, par ceux-là même qui en sont les plus vifs enthousiastes. Quelques spectateurs intéressés ou amateurs déraisonnables essaient, depuis peu, de nous dégoûter de notre système lyrique et de transporter l'opéra italien dans toute sa pureté sur notre théâtre. Il faut le défendre de l'invasion dont il est menacé, et rester ce que nous sommes, sous le rapport dramatique, en prenant toutefois de la musique italienne tout ce qui peut convenir à la scène française. Parmi nous la musique est essentiellement liée au système théâtral. Les Italiens ne s'attachent qu'aux convenances musicales; nous mettons, avant tout, l'observation des convenances dramatiques; et cette différence nationale établit une sorte d'antipathie entre les deux théâtres. Il faut au spectateur français une action raisonnable; il peut être exigeant à cet égard, car plus d'un exemple a prouvé que la bonne musique pouvait s'allier en France à un bon poëme.

Il est donc essentiel pour le succès de l'importation de la musique italienne parmi nous, que le compositeur ultramontain puisse fixer l'attention française, si facile-

ment fatiguée, au moyen de situations dramatiques, et les emprunts faits à nos poètes n'ont pas peu contribué à la vogue prodigieuse des ouvrages de Rossini.

C'est encore un poëme français qui a fait les frais du nouvel opéra de *la Rosa Bianca*, mis en musique par M. Mayer. Cet opéra est tiré d'un mélodrame représenté, il y a quelques années, au théâtre de la Gaîté, l'un de ceux qui, sur nos boulevarts, exploitent le mélodrame. C'est ainsi que *l'Agnèse*, de M. Paër, est sortie du mélodrame de *Fitz-Henry*, joué sur le même théâtre.

La scène se passe en Angleterre, à ce que dit le *libretto*; on aurait pu en douter aux noms de quelques personnages: Vanoldo et Ubaldo offrent des consonnances fort peu britanniques. Le roi Richard, pour apaiser les troubles du pays, partagé entre les partisans de la Rose Blanche et de la Rose Rouge (emblêmes qui figuraient les maisons de Lancastre et d'Yorck), a *décrété* le mariage de Clotilde, fille de Rodolphe, avec Vanoldo, comte de Seymour; mais Henry, comte de Derby, amant de Clotilde, et banni de l'Angleterre, par suite de troubles politiques, revient au moment de l'hyménée. Furieux de la prétendue perfidie de sa maîtresse, Henry se fait connaître, et, condamné à mort, il va bientôt périr, lorsque Vanoldo, son ancien compagnon d'armes, et qu'il ne soupçonne pas être son rival, le tire de prison. Clotilde est allée se jeter aux pieds du roi, et apporte la grâce de Henry, auquel elle est unie.

On voit combien la situation principale rappelle celle de Tancredi; comme ce guerrier, Henry, après un long

exil, revoit son pays et sa maîtresse; et la paraphrase du vers de Voltaire :

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère,

était indispensable dans les deux ouvrages. Nous devions déjà à Rossini, sur ce motif, le bel air : *Di tanti palpiti*, si parfaitement chanté par madame Pasta dans *Tancredi*. La même situation, dans *la Rosa Bianca*, a amené une cavatine qu'on doit également à Rossini : *Dolci d'amor parole*. Cette dernière, placée d'abord dans *Tancredi*, fut dédaignée par la prima donna qui devait chanter ce rôle, et Rossini composa aussitôt celle qui, depuis, est restée attachée à cet opéra. Mais madame Pasta, trouvant, dans *la Rosa Bianca*, une occasion de reproduire l'air ancien, l'a chanté, mardi dernier, avec un succès qu'on peut comparer à celui que lui a procuré déjà la cavatine de *Tancredi*.

La musique de ce nouvel opéra ne nuira pas à la réputation de M. Mayer; on y remarque, outre l'air de Rossini, dont nous venons de parler, un duo au second acte : *E deserto*, qu'on attribue à M. Paër, et qui a produit un grand effet. Si le style de cet opéra nouveau a paru inférieur à celui de *Medea*, si les chœurs, et surtout l'ouverture, sont moins soignés que ceux de ce dernier, on reconnaît pourtant le maître habile à plusieurs morceaux qui ont été remarqués. Le duo *Fatal momento*, le trio *Dove la destra*, et le finale du premier acte ne laissent rien à désirer sous le rapport de l'expression et de la facture. Peut-être, d'ailleurs, serait-il injuste d'adresser des reproches à M. Mayer : si l'on doit croire des bruits qui se sont répandus, cet opéra

n'est pas tout-à-fait le sien. On assure que le débutant Bonoldi avait été obligé de laisser à Milan la partition de cet ouvrage qu'il apportait à Paris. Cette partition n'arrivant pas, et pour ne point retarder davantage le début de Bonoldi et la représentation de *la Rosa Bianca*, depuis long-temps annoncée aux dilettanti, on aurait fait précipitamment usage d'une partition incorrecte et incomplète, qui a été livrée au talent de l'orchestre et des chanteurs, au moyen de quelques soudures. Si cette anecdote, que nous donnons telle que nous l'avons reçue, est fondée; les négligences qu'on a remarquées dans cet opéra ne doivent point toutes être imputées à M. Mayer. Quoi qu'il en soit, le succès a été complet, et il l'aurait été plus encore sans l'excessive chaleur de la soirée.

Le débutant Bonoldi peut réclamer sa part du succès. Fort intimidé à son entrée, il a retrouvé par degrés la plénitude de ses moyens, qui sont nuls comme acteur, mais remarquables dans le chant : sa voix, faible dans les sons élevés, est forte, pleine et expressive dans le *medium*. Sa manière est large, et s'est parfaitement développée dans le finale et dans le beau duo du second acte, que madame Pasta a chanté et joué comme elle chante et joue toujours. Bonoldi n'est pas tout-à-fait un *tenore*, c'est plutôt un *baritone*, que nous appelons, en France, *concordant*; son début a été heureux, et doit l'attacher à un emploi que Garcia semble ne pouvoir plus soutenir, et que la voix agréable, mais peu étendue de Bordogni, retiendrait dans des limites trop étroites.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

REPRISE DES FEMMES, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN VERS, DE DEMOUSTIER.

10 mai.

Les Femmes !.... Comment expliquer cette pièce et le titre qu'elle porte ? Il ne manquait à Demoustier, pour compléter le vice d'un pareil ouvrage, que d'en faire le pendant, et de nous donner une seconde comédie intitulée *les Hommes*. L'une n'était pas plus impossible que l'autre. Comment a-t-il eu la pensée de fonder une pièce de théâtre sur une pareille généralité, et la prétention de croire qu'on pouvait peindre et représenter un sexe tout entier ? Le cadre dramatique est peut-être trop resserré pour développer un seul caractère, et c'est dans la durée de trois actes que Demoustier a prétendu nous offrir le portrait fidèle de sept personnages féminins. Que dis-je, sept ? Mais déjà le titre de sa comédie n'est plus justifié ; car sept femmes ne peuvent pas représenter et réunir toutes les vertus, toutes les qualités de leur sexe ; et c'est pourtant ce qu'il s'agissait de nous montrer. Je ne parle pas de leurs défauts ou de leurs travers ; ce sont lettres closes, et la société est tellement organisée, les usages, les mœurs, le goût, les volontés sont à tel point soumis à la souveraineté des femmes, que, sous peine de passer pour calomniateur, il faut maintenant les admirer ou se taire.

Cependant, le sort des ouvrages de leurs défenseurs n'a pas été heureux en général; et il n'en est pas de même des ouvrages des moralistes qui les ont traitées avec sévérité. *Les Femmes* de Demoustier, conçues dans la même intention que le poëme de Legouvé sur *le mérite des femmes*, ont eu un même succès et sont maintenant presque oubliées, tandis que les portraits de La Bruyère et ceux de Molière (Arsinoé, Célimène, Philaminte, Bélinde, la femme de George Dandin), et enfin la satire de Boileau, sont encore présens à toutes les mémoires.

Demoustier se persuade que les femmes sont toutes bonnes, aimables, spirituelles, vertueuses, et il croit prouver la réalité de ses songes en réunissant et en offrant, dans un seul cadre, tous les modèles fantastiques créés par son imagination : il n'a prouvé qu'un défaut absolu de bon sens, et l'ignorance ou l'oubli des principes de l'art dramatique, caractère distinctif de l'époque et de l'école à laquelle il appartenait.

Sa comédie des *Femmes* est vague, froide et ennuyeuse. La faiblesse de l'exécution est le résultat presque inévitable de l'inconséquence de la conception; et l'unité d'intérêt, cette règle principale du théâtre, n'existe pas dans cet ouvrage, parce que la pensée de l'auteur ne reposait ni sur la vérité ni sur les convenances, ni sur l'observation exacte des caractères. Demoustier, en voulant peindre l'universalité des vertus féminines, nous présente sept femmes sur le même plan; et, par cette extravagante combinaison, il nous met dans l'impossibilité de nous intéresser, de nous attacher à aucune d'elles; il ne nous fixe sur aucun personnage principal. L'attention du spectateur est con-

tinuellement distraite de la douce coquetterie de madame de Saint-Clair, par la pruderie de la dévote Ursule; de l'ingénuité d'Eugénie, par les plaisanteries équivoques de Justine; de la tendresse mélancolique de Constance, par les rodomontades de cette madame de Courtmonde, véritable échappée de taverne, et qu'aucune femme bien élevée ne voudrait recevoir dans son antichambre. Toutes ces femmes ont le même but : celui de plaire à Germeuil. Il aurait mieux alors valu rassembler toutes les nuances qui les distinguent sur une seule d'entre elles : on eût pu suivre le développement de son caractère, et, du moins, l'intérêt ou l'attention n'aurait pas été partagée, ou sans cesse distraite par les prétentions monotones de chacune de ces femmes.

Il n'est pas jusqu'à la grand'mère, dont les émotions surannées en faveur de Germeuil ne soient exprimées avec une naïveté qui va jusqu'à l'oubli de toute décence. Elle dit à sa petite-fille, en tenant ce jeune homme endormi dans ses bras :

Ton aïeul dans mes bras dormait ainsi....
. . . . Quand il dormait.

Car dans cette pièce, où le respect pour les femmes semble poussé jusqu'au fanatisme, on est, à tout instant, choqué des idées et des tableaux présentés par chaque personnage. La sensibilité des femmes de Demoustier est toute physique, et paraît ne laisser aucune place aux illusions d'un amour délicat. Je ne sais si les femmes peuvent être flattées d'un pareil hommage; mais il me semble que Demoustier n'a fait que le por-

trait de sa maîtresse, et il n'est pas d'homme, je crois, qui puisse souhaiter que ce portrait ressemble à sa femme ou à sa fille.

C'est avec le personnage de Lisidor que Demoustier a cru jeter dans sa pièce quelque variété, quelque contraste; et cette combinaison amène un résultat contraire à celui qu'on devait attendre. Ce Lisidor est représenté comme une espèce d'esprit-fort en matière de sentiment; il aime les femmes par goût, et ne les estime pas par raison. Mais, à la première attaque dont il est l'objet, il se laisse duper comme un sot. Il a séduit et trompé presque toutes les femmes au milieu desquelles il se trouve, et c'est lorsque l'âge et l'expérience ont dû fortifier ses raisonnemens et endurcir son cœur, qu'il se laisse prendre sans résistance aux piéges d'une fade coquetterie. Il est évident alors que Lisidor n'est là que pour procurer un éclatant triomphe aux êtres adorés qui se moquent de lui. Il n'en résulte donc aucune opposition, et cette soi-disant comédie n'est vraiment qu'un long et ennuyeux madrigal.

Le style, par une conséquence nécessaire, est celui de l'épithalame. A l'exception de ces deux vers qui sont assez gais :

Apprenez qu'il vaut mieux tricoter que médire :
On fait des bas de plus et des péchés de moins;

de celui-ci qui termine le premier acte, et que dit la soubrette lorsque toutes les femmes sont successivement sorties après s'être lancé quelques traits de médisance :

. . . . En sûreté du moins je me retire;
Je ne laisse après moi personne pour médire;

et enfin de cette tirade de Lisidor, laquelle, à quelques négligences près, est bien tournée, et offre du mouvement et de la facilité :

Vous trouvez donc, au moins, les femmes estimables?

LISIDOR.

Assurément...! surtout quand elles sont aimables.
Excepté beaucoup d'art et de légèreté,
Un peu de médisance, assez de vanité,
Un soupçon de caprice et de coquetterie,
Un grain d'entêtement et deux de jalousie,
Quelques petits excès d'irritabilité,
. . . Excepté l'excès de leur parure,
Qui, bien loin d'embellir leurs traits, les défigure;
. . . Excepté leur sourire apprêté,
Leurs mines, leurs langueurs, leur migraine; excepté
Le vide de leurs cœurs, le néant de leurs âmes...

GERMEUIL, impatienté, l'interrompant.

Excepté tout, enfin....

LISIDOR, achevant.

J'estime assez les femmes.

Tout le reste n'est qu'un amas insipide de pointes sentimentales, de traits fades; *les cœurs*, *les fleurs*, *la beauté*, *le sensibilité*, *les charmes*, *les alarmes*, se rencontrent à chaque vers; on croit lire encore les *Lettres sur la Mythologie*. Qu'on en juge sur cet échantillon :

Vous recherchez la gloire, et nous vous la laissons
Sans regrets... Vous brillez et nous, nous jouissons.

D'un œil moins prévenu considérez les femmes;
A travers leurs défauts pénétrez dans leurs âmes;
C'est *là qu'est* leur beauté; là, brillent des attraits
Dont le solide éclat ne s'efface jamais;
Là, sitôt que les fleurs de l'amour sont écloses,
Les fruits de l'amitié se cachent sous des roses.
Le temps fane les fleurs, mais il mûrit les fruits,
Et la sagesse alors les offre à nos amis :
Daignez les accepter.

Et à quelle époque pense-t-on que l'auteur de tant de jolies choses les composait et les faisait débiter sur la scène? C'est entre les massacres de septembre et l'assassinat du 21 janvier! Sa pièce fut représentée dans les premiers jours de 1793; et la plume de cet homme si tendre, si pétri de sensibilité n'a pas été arrêtée par les spectacles qu'il avait sous les yeux : il fallait être cruellement poète.

Cet ouvrage n'avait été soutenu au théâtre que par le jeu des acteurs qui, en général, excellent dans la peinture des sentimens faux et exagérés. Fleuri et mademoiselle Contat ont fait réussir des ouvrages plus médiocres encore. Ce sont, sans doute, les débuts de *mademoiselle Virginie Legrand* qui auront déterminé la reprise, à l'Odéon, de la comédie des *Femmes*.

Cette jeune actrice, peut n'être pas une mauvaise acquisition pour le second théâtre; et, si elle peut parvenir à corriger le vice de sa prononciation, nous n'aurons plus que des éloges à lui adresser. Mais le marivaudage semble lui convenir beaucoup mieux que l'emploi des grandes coquettes, qui exige du mordant et une vivacité dédaigneuse, qualités indispensables dont mademoiselle

Legrand n'a pas fait preuve dans le rôle de Céliante, du *Philosophe marié.*

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

PREMIÈRE REPÉSENTATION DE L'ÉDUCATION, OU LES DEUX COUSINES, COMÉDIE EN CINQ ACTES ET EN VERS, DE M. CASIMIR BONJOUR.

12 mai.

Il faut que les effets et les contrastes résultant des différences de l'éducation présentent des attraits bien irrésistibles aux auteurs comiques. Il n'est point de sujet qui ait autant exercé leur verve, qui ait été envisagé, sous plus de rapports, et traité de plus de façons, quoique le fond reposât toujours sur la même *donnée.* Depuis Molière, qui avait trouvé dans les *Adelphes*, de Térence, l'idée de *l'Ecole des Maris* sur les deux systèmes d'éducation, jusqu'à M. Casimir Bonjour, qui sans doute ne sera pas le dernier, que d'auteurs ont essayé ce sujet! Voltaire a fait un *Charlot*, ou *la Comtesse de Givry*, qui ne tend à rien moins qu'à établir que la noblesse du sang est indélébile, et qu'un jeune seigneur, malgré la négligence de son éducation, est toujours digne de sa race; tandis que l'éducation la plus soignée ne peut jamais parvenir à corriger la bassesse de sentimens et à éclairer l'ignorance d'un rustre. La moralité de cette pièce est peu philosophique, et l'on

pourrait être surpris de la voir présentée par Voltaire, si l'on ne connaissait toute la versalité de ses opinions. Il existe un *Enfant Gâté*, de Destouches, dont le but a été de prouver combien les faiblesses de l'amour maternel sont dangereuses dans l'éducation des enfans. Piron, dans *l'Ecole des Pères*, l'auteur de *Conaxa*, et par conséquent celui des *Deux Gendres*, ont cherché à montrer que les confiantes illusions des parens dans la tendresse de leurs enfans ne produisaient souvent que l'ingratitude et le mépris. *Fanfan et Colas*, de M. de Beaunoir, offrent les effets d'une éducation molle et complaisante, opposée aux effets d'heureuses inclinations non cultivées : et enfin Fabre-d'Eglantine, dans *les Précepteurs*, a offert à l'admiration philosophique les résultats de l'éducation de la nature, suivant l'Emile de Jean-Jacques Rousseau, en opposition avec ceux de la méthode ordinaire.

Peut-être cette longue nomenclature est-elle encore incomplète; mais elle sert déjà à prouver combien la pensée principale, qui a servi de base à tous ces ouvrages, a été épuisée et combien elle est devenue commune. De toutes les pièces qui ont été faites jusqu'ici sur ce sujet, diversement envisagé, il en est peu qui soient restées au théâtre, ou qui méritent une véritable estime. Je crains bien que l'ouvrage de M. Casimir Bonjour, malgré le succès qu'il a obtenu, n'aille encore en augmenter le nombre. Il trouvera du moins des motifs de consolation dans le sort de ses prédécesseurs. M. Casimir Bonjour a voulu appuyer sa comédie sur l'observation des mœurs nouvelles; il est tombé, à cet égard, dans une étrange erreur. Voici le plan et la marche de son ouvrage.

Dupré, riche marchand, a mis sa fille dans un des plus brillans pensionnats de Paris. Laure y a puisé les idées et les habitudes des pensionnaires dont les parens occupent dans la société un autre rang que celui des auteurs de ses jours. Ces liaisons avec de jeunes personnes nobles, et qui n'ont rien à faire qu'à se livrer à leur goût pour les arts, les plaisirs et le luxe, ont influé sur son caractère. Laure veut briller comme ses compagnes, et son retour dans la maison paternelle est le signal d'un changement absolu dans les habitudes domestiques. L'absence prolongée de son père, la tendresse ou plutôt la folle crédulité de sa mère lui permettent de réaliser une partie de ses projets. On donne des bals, des concerts; les vieux serviteurs sont renvoyés et remplacés par des laquais en livrée : on a pris même une demoiselle de compagnie, nourrie de la lecture des plus mauvais romans, et qui sert à entretenir les illusions de Laure.

Malgré cette ostentation et ce faste, Laure est humiliée de la différence qui existe entre sa position et celle de ses anciennes compagnes. Son père n'est qu'un marchand, sa mère a des manières communes; elle en souffre, mais elle espère briller bientôt dans une sphère plus élevée et digne de l'éducation qu'elle a reçue. Elle a connu, au pensionnat, le comte de Rosambert, frère d'une de ses amies, qui lui-même a remarqué la beauté, la jeunesse et les illusions de Laure. Il veut en abuser, et se fait facilement admettre chez madame Dupré. Sans parler ouvertement de mariage, il laisse croire, par ses assiduités, qu'il n'est pas éloigné d'offrir sa main à Laure; elle s'en flatte et en est pourtant embarrassée; attachée, depuis l'enfance, au jeune Duval, dont le

père est l'ami et le caissier de Dupré, son attachement réel pour ce jeune homme est sans cesse combattu par ses idées de grandeur et de plaisirs. Duval croit encore aimer Laure, qui lui était destinée; cependant il n'a pu s'empêcher de remarquer la nièce de M. Dupré, qui a été élevée chez sa tante. Claire a des talens, mais elle est livrée tout entière aux soins du comptoir. L'éducation simple qu'on lui a donnée, en formant ses manières, en ornant son esprit, n'ont gâté ni son bon sens ni son cœur; elle aime Duval; mais, généreuse et bonne, elle a caché ce sentiment et fait tous ses efforts pour ramener vers lui sa cousine Laure.

Les choses en sont là quand M. Dupré, averti par Duval de tout ce qui se passe, vient pour y mettre ordre. Il arrive justement au milieu d'un concert et d'un bal. Il fait des reproches à sa femme, devant Laure, sa fille, qui lui répond qu'elle peut prétendre, par son éducation, à un parti plus relevé et qui doit augmenter sa fortune.

Il vaut mieux tout devoir au travail qu'à ses pères,

répond M. Dupré. Cette sentence, applaudie à trois reprises, est passablement fausse et ridicule, pour le dire en passant. Pourquoi cela vaut-il mieux? Il y a-t-il quelque déshonneur à recueillir l'héritage de ses parens? et l'homme qui en fait un honorable usage vaut-il moins que celui qui ferait un mauvais emploi de la fortune qu'il aurait acquise? Mais le parterre ne manque jamais d'applaudir à ces maximes qui ressemblent à des pensées et qui ne sont que des déclamations.

M. Dupré apprend qu'on suppose que le comte de

Rosambert a l'intention d'épouser Laure. Celui-ci se présente ; M. Dupré insiste. Rosambert laisse entrevoir quelque projet d'union ; il parle de ses titres, de sa noblesse :

> J'en suis fâché, monsieur, vous n'aurez pas ma fille,

lui dit M. Dupré, parodiant ainsi le *Bourgeois gentilhomme.* L'explication va s'engager plus vivement, lorsque M. Dupré est forcé de sortir. Laure, restée seule avec Rosambert, espère qu'il va se déclarer tout-à-fait. Plus à son aise devant elle que devant M. Dupré, Rosambert repousse toute idée d'hymen ; il engage même Laure à épouser Duval. Laure, épouvantée des idées que font naître dans son esprit la conduite et les propos de Rosambert, lui demande enfin :

> Que venez-vous faire ici ? — De la musique,

répond le jeune comte, que Laure renvoie sur-le-champ. Celui-ci, pour ne pas perdre entièrement ses pas, enlève Florine, qui n'hésite pas à le suivre.

Les yeux de Laure se dessillent enfin ; elle reconnaît le danger de ses illusions, et elle apprend en même temps que Duval a offert sa main à Claire, qui l'a acceptée. M. Dupré console sa fille ; témoin de son repentir, il espère qu'elle est corrigée ; et la pièce se termine par cette sentence, qui n'est pas neuve, qu'il ne faut donner aux filles :

> Qu'une éducation conforme à leur état.

Peut-être la répugnance de M. Dupré n'est-elle pas

fondée sur une exacte observation du cœur humain ; elle est d'ailleurs un contre-sens dans la situation actuelle des mœurs. Sous Louis XIV, et plus tard encore, la société était admirablement posée. Les rangs étaient distincts. Chaque famille avait un but avoué d'ambition et d'élévation. Mais les classes étaient distinguées surtout par la différence de l'éducation, et chacune d'elles avait ses mœurs, ses habitudes, son langage même qui lui étaient propres. Il devenait alors dangereux et ridicule à la fois de chercher à imiter les usages et les mœurs des classes supérieures. Les prétentions nobiliaires de M. Jourdain, le fol entêtement de madame Abraham pour les hommes de qualité, et les graves inconvéniens qui résultent de la mésalliance de Georges-Dandin, offrent d'excellentes leçons puisées dans l'esprit et les mœurs du temps ; mais il n'en est pas de même aujourd'hui. La révolution s'est étendue aussi sur les mœurs, et ses effets à cet égard sont visibles s'ils ne sont pas entièrement accomplis. Le marchand, le négociant, le banquier, ne forment plus une classe qu'on puisse distinguer des autres par la différence de l'éducation, des manières et des usages. Ils peuvent occuper dans l'ordre politique un rang qui les porte ensuite aux plus hauts emplois. Des exemples nombreux en sont encore sous nos yeux. Leurs enfans sont élevés dans les colléges et dans les pensionnats où sont élevés en même temps les enfans des classes supérieures.

Cette uniformité dans l'éducation a rapproché tous les rangs ; la fortune décide du reste, et nous avons vu, d'un côté, la fille d'un banquier épouser un pair de France, d'un nom ancien et célèbre, occupant un grade

éminent et parent du premier ministre (1) ; et, de l'autre, le fils d'un homme à la fortune duquel ont contribué tous les habitans des rives de la Seine, s'allier à la fille d'un duc, pair et maréchal de France (j'allais dire d'empire), sans que ces alliances aient paru mal assorties (2).

Je n'approuve ici ni ne blâme ; je constate seulement l'état de la société. Toute la question est là pour le poète comique ; il doit observer et peindre la société comme elle existe, et assurément les mœurs actuelles ne repoussent ni l'élévation des familles, ni les alliances entre les classes différentes. Si M. Casimir Bonjour a voulu montrer un noble mépris pour la noblesse, par opposition au *Bourgeois gentilhomme*, il s'est étrangement trompé, à moins qu'il n'ait eu l'intention d'établir que maintenant c'est le commerce qui se mésallie en s'unissant à la noblesse, parce qu'*il vaut mieux tout devoir au travail qu'à ses pères.*

L'humilité orgueilleuse de M. Dupré a donc produit un effet opposé à celui qu'espérait l'auteur. M. Dupré devrait s'adresser une bonne part des reproches dont il accable sa femme. En quoi donc est-elle plus coupable que lui ? N'est-ce pas ce mari si despote, ce père si absolu qui a placé sa fille dans le pensionnat où elle a reçu une éducation qui ne pouvait pas être conforme à son état ? Le bon sens est choqué à chaque instant de la

---

(1) Mademoiselle O...... et M. de R..........., cousin du duc de Richelieu.

(2) M. V..... et mademoiselle Davoust, fille du prince d'Eckmühl.

contradiction qui règne entre ses discours et la conduite qu'il a tenue comme époux et comme père. Son éloignement de Paris est trop évidemment imaginé pour fournir à sa fille le moyen de se livrer à ses goûts pour le luxe et les plaisirs, et son retour imprévu est un ressort de comédie usé depuis long-temps.

Madame Dupré, par son extravagant entêtement pour la noblesse, et son enivrement du mariage de sa fille avec le comte de Rosambert, est une copie trop fidèle de madame Abraham dans l'*Ecole des Bourgeois*. La *manie de briller*, dont madame Dupré est possédée, a été traitée par M. Picard dans une pièce qui porte ce titre.

Le changement qui s'opère dans les sentimens du jeune Duval rappelle la position de Clitandre dans les *Femmes savantes*. Il pourrait dire, et il dit en effet à Laure, qui le repousse tout en l'aimant, l'équivalent de ce que Clitandre déclare à Armande :

> Et je me suis cherché, lassé de tant de peines,
> Des vainqueurs plus humains et de moins rudes chaînes.
> Ce que vous refusez, je l'offre au choix d'une autre.
> . . . .
> Est-ce moi qui vous quitte, ou vous qui me chassez ?

Nous aurons à nous occuper encore de cet ouvrage, et nous parlerons alors de trois autres personnages qui y figurent, et qui paraissent entièrement inutiles à la marche de la pièce.

L'idée première et les principaux détails de cette comédie nouvelle se trouvent dans les pièces que nous avons déjà citées, et en outre dans le *Retour au Comptoir*, joué avec succès au Vaudeville, et qui repose sur

une donnée absolument semblable à celle de l'*Education*. Malgré ces réminiscences, car au théâtre on ne siffle jamais les imitations, pour peu qu'elles soient adroitement arrangées, cet ouvrege a eu du succès, et en aura encore davantage si l'auteur y fait des coupures, et s'il s'attache à presser la marche de l'intrigue : ce succès, d'ailleurs, il faut l'attribuer principalement aux rôles fort bien dessinés des deux cousines, et parfaitement joués par mesdemoiselles Mante et Brocard. Ces deux actrices se sont montrées charmantes, surtout mademoiselle Mante qui était chargée du rôle de Laure.

Damas, Michelot, Devigny et madame Tousez ont rempli convenablement les rôles dont ils étaient chargés; madame Desmousseaux, dans le personnage de Babet, mérite des éloges.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU MULETIER, OPÉRA COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. KOK, MUSIQUE DE M. HÉROLD.

14 mai.

Joconde et *les Oies du Frère Philippe* ne sont pas, a beaucoup près, les contes les plus licencieux de ceux que La Fontaine a imités de Bocace et de l'Arioste, ou qu'il a tirés de son propre fond.

On ne peut en dire autant du *Muletier*, qui, dans

La Fontaine même, n'est qu'un conte ordurier, dont le sujet, dénué de grâce et de délicatesse, n'est adouci par aucun détail qui puisse faire supporter la brutalité de ce Lovelace de l'écurie. Et que dire alors de l'opéra comique, où ce sujet est présenté à peu près dans sa nudité, avec l'indécence des situations et la saleté des équivoques? Nous n'avons heureusement pas besoin de nous étendre sur ce point et de chercher à venger le goût et les mœurs si ouvertement blessés dans le nouvel opéra. Il n'a pas même le mérite de la gaieté, malgré le succès apparent qu'il a obtenu. Ce succès, une nombreuse cabale l'avait assuré d'avance; quelques sifflets ont vainement protesté. M. Leblond, car, dans l'intérêt de l'art et malgré la répugnance que nous éprouvons, il faut bien nommer cet entrepreneur de succès honteux, M. Leblond, et les applaudisseurs gagés qui sont à ses ordres, ou plutôt à ceux du théâtre, ont eu l'impudence de crier : *A la porte les chastes!* Il aurait donc fallu mettre dehors tous ceux qui, n'étant pas au parterre, ne pouvaient supporter sans dégoût les gravelures qui ont jeté ces messieurs dans le ravissement?

Qui donc préside, depuis quelque temps, aux destinées de l'Opéra-Comique? n'a-t-il échappé à l'influence d'une coterie que pour retomber sous celle d'une autre coterie? et quels rôles alors jouent MM. les gentilshommes de la chambre, dont la candeur est évidemment surprise ou dupée par des cabales de comédiens? Attendons encore, et peut-être serons-nous à même d'éclairer le public sur les intrigues basses et sur les intrigues élevées dont le théâtre Feydeau est l'objet, et dont il deviendra la victime si l'on n'y prend garde.

La musique du *Muletier* nous a paru peu digne de M. Hérold. A l'exception d'un duo chanté par madame Pradher et par Lemonnier, et d'un air de situation marmotté par Vizentini, il est impossible de reconnaître, dans cet ouvrage, le compositeur auquel nous devons la partition des *Rosières* et celle de *la Clochette*. Il a traité la pièce nouvelle comme un vaudeville. L'ouverture en pot-pourri, les couplets que chante Féréol, et dont nous avons pu retenir les vers suivans :

Dans ma paresse extrême,
Pour éviter tout tracas,
Jusqu'à nos enfans même,
Je ne m'en mêlerai pas,

ont pour ritournelle le cri si cher aux enfans : *Voilà l'plaisir, mesdames*. On voit que M. Hérold en a ôté toute l'innocence ; et que, par une allusion fort claire, la musique a trouvé le moyen d'être en harmonie avec le conte.

Nous ne parlerons pas des acteurs, qui paraissent se complaire à jouer des ouvrages de ce genre et à fredonner le vaudeville ; ils auront bientôt oublié *Montano, le Calife* et *Emma* ; mais nous ferons observer à Vizentini, car nous n'osons pas attribuer un parcil style à l'auteur, qu'on ne dit pas : « *Pour vous* ÉVITER *des désagrémens* ; et nous partirons *de suite*. » Il faut abandonner ces locutions élégantes à ceux qui ont applaudi *Jenny la Bouquetière* et *le Muletier*.

NOUVELLES DES THÉATRES.

17 mai.

L'Ecole royale de Musique vient encore de produire, à l'Opéra, un des sujets élevés dans son sein. M. *Lafont* a débuté, vendredi dernier, par le rôle de Polynice, dans *OEdipe à Colonne*. Peut-être aurait-il été mieux placé à Feydeau. Nourrit père, A. Nourrit et Lafeuillade sont bien suffisans pour exploiter le répertoire des jeunes premiers. A l'Opéra-Comique, Lemonnier est à peu près seul pour jouer les amoureux; c'est Ponchard et Alexis Dupont qui les chantent, quoique la taille de ces deux acteurs semble les éloigner d'un emploi qui exige plus qu'une belle voix. La figure et la taille de M. Lafont ne laissent, au contraire, rien à désirer, et sa voix, perfectionnée par la méthode de l'école, a de l'expression sans manquer de force. Mais ces qualités, précieuses pour un théâtre où l'on chante, le sont moins pour un théâtre où l'on crie. M. Lafont n'a rempli qu'une des conditions imposées par l'Opéra à ceux qui doivent lutter contre la furie de son orchestre. Il a fort bien chanté les airs du premier et du deuxième actes; mais, au troisième, ses forces l'ont trahi, et Polynice n'a fait entendre, aux pieds de son père, que les soupirs de l'épuisement, au lieu des cris du repentir. Faut-il s'en prendre à la faiblesse des moyens du débutant? il a pourtant toutes les apparences de la force, ou à l'émotion visible qu'il a ressentie? Cette dernière conjecture

est la plus fondée, car son émotion était telle, dit-on, que sa santé en a été altérée. Les débuts de M. Lafont, par ce motif, et contre l'usage, éprouveront une interruption pendant quelques représentations.

Un danseur, de l'école de M. Maze, s'est également élancé sur la scène de l'Opéra. M. *Crombé* pourra faire un bon danseur; mais qu'est-ce qu'un bon danseur de plus à l'Académie royale de Musique?

Il paraît certain que l'opéra de *Virginie* ou *les Décemvirs*, sera représenté la semaine prochaine. Le succès que nous souhaitons à cet ouvrage ne sera pas inutile à ses auteurs, dont les noms, selon l'indiscrétion habituelle, ont déjà été publiés. M. Désaugiers, le frère de Désaugiers, a besoin de faire oublier qu'il a ressuscité *Tarare*, et il y a long-temps que l'auteur de *Montano* sommeille.

— *Quantùm mutatus!* Le Gymnase, tout florissant du succès prolongé de *la Loge du Portier*, du *Menteur véridique* et de la reprise du *Parrain*, voit un instant s'arrêter le cours des prospérités qui accompagnent ordinairement les pièces jouées à ce théâtre. M. Gersain, auteur du *Chevalier d'honneur*, a fait souvent preuve de talent et d'esprit; mais il n'a montré ni l'un ni l'autre dans cet ouvrage, puisque le plan et les détails ne lui appartiennent pas, et qu'en diminuant, pour le Gymnase, la jolie comédie de *la Revanche*, il l'a gâtée. La pièce avait pourtant été applaudie le samedi; mais ce jour a été, pour M. Gersain, le vendredi de Petit-Jean; le lendemain, dimanche, elle a été prodigieusement sifflée. On a même fait baisser la toile. Le public payant n'a pas supporté le spectacle d'un philosophe qui, sans aucune gradation, passe, en un quart d'heure, du

mépris des richesses à l'avidité des honneurs de la cour. Ces changemens si brusques réussissent mal au théâtre; et dans le monde même, on ménage davantage les transitions. Il est heureusement peu de gens qui aient la faculté de passer, sans préparation, du blanc au noir, et de changer de sentimens dans la nuit du 19 au 20, sans effort et sans honte.

Le directeur, et ce n'est pas la première fois qu'on doit des éloges à la déférence qu'il montre pour les jugemens du public, a, sur-le-champ, fait paraître une autre pièce. On pouvait être sûr d'avance qu'elle n'était pas de M. Scribe. L'élite des acteurs du Gymnase n'était pas chargée de conduire à bon port *la Diligence versée*, et, en effet, elle est à peu près restée en route.

Le plus grand tort de cet ouvrage est d'avoir été mal joué. Des sifflets, qui auraient pu paraître malveillans, se sont fait entendre dès la première scène; les acteurs les méritaient plus que les auteurs qui ont gardé l'anonyme.

Les débutans se succèdent à ce théâtre aussi rapidement que les pièces nouvelles. Mesdames *Bellecourt*, *Théodore*, *Lili-Bourgoin*, *Inès*, et MM. *Ferville* et *Prudent* s'y sont présentés en moins de quinze jours. Madame *Bellecourt* a bien la figure et les manières qui conviennent à l'emploi des duègnes; madame *Théodore* pourra remplacer convenablement, dans les rôles de femmes-hommes, mademoiselle *Déjazet*, qui remplit cet emploi si cavalièrement et avec une voix si aigre; mademoiselle *Lili-Bourgoin*, nièce de l'actrice de la Comédie-Française, et qui elle-même jouait à ce théâtre les petites filles, a du naturel et de la gentil-

lesse, mais elle ne chante pas en mesure; M. *Ferville* a la voix agréable et une grande habitude de la scène; mais sa physionomie est froide, et sa manière sent la province; il veut tout faire valoir, tout faire sentir, et il débite un rôle comme on l'écrit : j'ai l'honneur, *virgule*, monsieur, *virgule*, etc., etc. On peut bien détailler les vers de bons ouvrages; mais il faut suivre une autre méthode pour le Vaudeville, et le théâtre du Gymnase a besoin d'être joué vite. M. *Prudent* a été sifflé et méritait de l'être. Je n'ai pu assister au début de mademoiselle *Jnès*.

Une chanson, composée par M. de Béranger, à l'époque où il ne faisait que des chansons, paraît avoir fourni à MM. Francis et Armand le sujet d'une pièce jouée, il y a quelques jours, au théâtre des Variétés, sous le titre de *Babet* ou *les Deux Gouvernantes*. Quelques situations plaisantes, les grâces et la gentillesse de mademoiselle Pauline, le talent de Brunet, de Vernet et d'Odry, ont soutenu, jusqu'à la fin, ce petit ouvrage, qui a été aussi vigoureusement soutenu au parterre. Le succès sans conséquence qu'il a obtenu a pourtant été contesté par quelques sifflets qu'on ne saurait complétement improuver, mais qui devraient bien aussi aller se faire entendre à Feydeau. Les gravelures sont dans le domaine du théâtre des Variétés, mais *la Marchande de Goujons* est intolérable à l'Opéra-Comique, et le *Muletier* est un digne rival de madame Fraîche-Marée.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin concourt tous les ans à une œuvre de bienfaisance de MM. les administrateurs de charité du cinquième arrondissement. Il donne une représentation extraordinaire au bénéfice des

pauvres, et l'époque en est habituellement fixée à l'anniversaire de la rentrée du roi ; le nom des Bourbons s'allie toujours à un bienfait. Les acteurs de ce théâtre, secourus par les comédiens du Gymnase et des Variétés, et assistés des talens de MM. *Tulou, Drobecq* et autres, ont fait, mardi dernier, les frais de cette représentation, dont la recette a été considérable. Elle a offert encore quelque chose de remarquable : on a refusé d'écouter l'air de *Vive Henri IV*, que les musiciens s'apprêtaient à exécuter dans un entr'acte. La minorité l'a emporté sur la majorité, et la turbulence de quelques excellens *Francé* n'a pas permis de faire entendre à des *Français* l'air le plus véritablement national de notre pays. Qui retient donc en France ces Parisiens, qui ne veulent même plus qu'on célèbre le roi des bourgeois ? Si la *Tragala* est plus douce à leurs oreilles que le *Diable à Quatre*, qu'ils aillent en Espagne ; seulement qu'ils se dépêchent, ou ils arriveront trop tard pour entendre chanter la *Marseillaise espagnole.*

Ce sont sans doute les mêmes gens qui ont cherché à troubler le succès du *Juif*, pièce en deux actes, donnée mercredi dernier au même théâtre. C'est pourtant un ouvrage fort amusant et fort bien joué par Potier ; mais *Désaugiers* y a travaillé avec MM. *Ménard* et *Rousseau*, et le moyen d'applaudir de bonnes plaisanteries et de jolis couplets échappés à un homme qui n'a jamais été mis en prison pour de séditieux ouvrages ? Si Désaugiers consentait seulement à faire une petite ronde patriotique en faveur de l'insubordination, il aurait sa bonne part des lauriers d'or qui sont à la mode depuis quelque temps ; mais il a eu le malheur de rester fidèle

au goût et à d'honorables sentimens : il faut alors qu'il se contente des lauriers toujours verts de l'estime publique.

L'Aveugle pour rire, représenté dernièrement à l'Ambigu-Comique, est une petite pièce sans prétention, dans laquelle on chercherait vainement une intrigue raisonnable, liée et dénouée raisonnablement, mais où l'on trouve plusieurs couplets fort bien tournés. Ils annoncent dans leur auteur, M. *Amédée*, une facilité qu'il doit chercher à appliquer à des sujets plus neufs et plus raisonnables.

Parmi les couplets qui ont été vivement applaudis, il en est un qui l'a été plus vivement que les autres, et qui célèbre les lauriers que cueillent en ce moment nos jeunes soldats. On consent donc maintenant à louer ou à chanter une autre gloire que celle de *Jemmapes* ou de *Waterloo* ? L'Ambigu-Comique est le premier, je crois, qui a donné cet exemple. Il faut espérer qu'il ne sera pas perdu.

THÉATRE FRANÇAIS.

REPRISE DES TEMPLIERS. — L'ÉCOLE DES MARIS.

24 mai.

La tragédie des *Templiers* causa une vive sensation lorsqu'elle parut au théâtre, il y a dix-huit ans. Prodigieusement applaudie et vantée par les uns, elle fut amèrement attaquée par un critique digne de la célé-

brité qu'il s'était acquise, et qui imposait au public, charmé et ébloui, ses arrêts, toujours piquans, quelquefois erronés, mais sans cesse accueillis avec un enthousiasme presque fanatique. Tel était l'empire qu'exerçait M. Geoffroy, que si ses jugemens sur la tragédie des *Templiers* ne détruisirent pas alors la gloire de l'auteur, du moins affaiblirent-ils beaucoup l'effet de cet ouvrage.

M. Raynouard a sanctionné lui-même une partie des sévérités de l'Aristarque. Les changemens qu'il a fait subir, à plusieurs reprises, à sa tragédie, prouvent aujourd'hui que les critiques n'étaient pas toutes dénuées de fondement, puisqu'elles ont été reçues par l'auteur avec une loyale docilité; et ce qu'on ne saurait trop louer, c'est cette docilité même, c'est cette droiture de sens qui n'a point été éblouie par le triomphe, et qui a su démêler, au milieu de l'amertume des reproches, la justesse des observations. Un exemple semblable vient encore d'être donné : M. Ancelot a suspendu les représentations d'*Ebroïn*, pour faire à ce bel ouvrage quelques changemens qui lui ont été indiqués par son goût autant que par les conseils d'une saine critique et les violences de ses adversaires.

Les Templiers, retouchés avec une sévérité paternelle, ont reçu de nombreuses améliorations; les défauts ont été adoucis, les beautés se sont accrues; et, telle qu'elle est aujourd'hui, cette tragédie, plusieurs fois remise au théâtre, est accueillie par des applaudissemens d'autant plus unanimes maintenant, qu'ils sont mieux mérités.

Il n'a pas dépendu de M. Raynouard de faire disparaître le défaut principal de cet ouvrage. Il est inhérent

à la conception, au plan de la tragédie : c'est l'invraisemblance du fanatique entêtement des *Templiers*, de la haine du premier ministre et de la résolution de Philippe-le-Bel. La mort héroïque du grand-maître et de ses chevaliers n'est pas la preuve de leur innocence; plus d'un criminel véritable a subi sa sentence avec une parfaite résignation et en niant des forfaits reconnus par la conscience des juges. Les beaux vers dans lesquels les templiers cherchent, ainsi que leurs défenseurs, à justifier les crimes dont ils sont accusés, sont plutôt des déclamations que des démonstrations. M. Raynouard était, à cet égard, placé dans un inextricable embarras par les règles de l'art dramatique, qui, établies sur l'exacte observation du cœur humain, exigent qu'un héros, pour être intéressant, ne soit ni tout-à-fait vertueux, ni tout-à-fait criminel. Il a fait de Jacques de Molay l'idéal de la vertu, mais cette vertu n'est prouvée par aucun acte instantané; ses dénégations sont passives, et il résulte de cette combinaison peu dramatique qu'un odieux vernis est répandu sur le caractère de Philippe-le-Bel, que l'histoire pourtant ne présente pas sous un pareil aspect. Sa colère ou sa haine contre les templiers n'est ni établie, ni justifiée, ou, si elle l'est, le grand-maître n'est plus qu'un détestable hypocrite, et le premier ministre qu'un homme d'état habile. Pour que les émotions soient vives, il ne faut pas qu'elles soient provoquées par des faits vagues, des incidens incertains. Le poète dramatique doit faire naître dans l'esprit et dans l'âme du spectateur une opinion claire et assurée, une conviction intime sur la situation des personnages, et attaquer, contrarier ensuite ce sentiment pour émouvoir. On ne peut douter un instant

de l'innocence de *Zaïre* et d'*Aménaïde*, et c'est ce qui rend leur mort si touchante. M. Raynouard ne nous a pas placés ainsi vis-à-vis des templiers ; la controverse qui s'établit sur leur innocence est si puissamment soutenue de part et d'autre, que le spectateur ne sait à quoi s'en tenir, et c'est là, sans doute, le motif de l'admiration froide dans laquelle la représentation de sa tragédie laisse le public.

Je disais plus haut que M. Raynouard n'avait pas pu remédier à ce défaut constitutif de son ouvrage, puisqu'en effet il n'y aurait pas de pièce sans ce défaut, ou qu'il aurait fallu l'établir sur des combinaisons absolument différentes. Mais je puis ajouter encore que M. Raynouard ne l'aurait pas voulu. Il paraît convaincu de l'innocence des templiers, et il a mis au jour des preuves et des faits historiques, qui, selon lui, ne laissent aucun doute à cet égard. D'autres faits et d'autres preuves historiques lui ont été opposés ; et, sans vouloir réveiller ici une querelle épuisée, une imposante autorité est venue récemment encore combattre celle de M. Raynouard. On sait avec quel soin sir Walter Scott recherche, dans les monumens historiques, les preuves et les témoignages des caractères qu'il place dans ses romans. Nul n'a présenté avec plus de fidélité les mœurs des siècles déjà éloignés, mœurs qu'il a étudiées avec scrupule dans les événemens et les chroniques de chaque époque. *Ab uno disce omnes :* le templier ivrogne, débauché et blasphémateur, que le Molière écossais a si admirablement jeté dans *Ivanhoë*, doit donc nous fortifier dans l'opinion que les chevaliers du Temple, si justement dignes de louanges pendant long-temps, tom-

bèrent, lorsque le but de leur institution fut devenu inutile, dans tous les excès qui leur furent reprochés, et qui justifient complétement le coup d'état porté contre eux par Philippe-le-Bel.

Quoi qu'il en soit de la vérité historique sur laquelle repose cette tragédie, dont la marche pénible, dans les premiers actes, est si précipitée dans les derniers; des protestations de vertu et d'innocence, trop souvent répétées par le grand-maître; du caractère louche de Philippe et du rôle à peu près superflu de la reine, l'effet théâtral des *Templiers* mérite de nombreux et sincères éloges. Le dévouement du jeune Marigny produit quelques situations attachantes, et jette dans tout l'ouvrage un mouvement dont il est entièrement privé lorsque ce héros du devoir n'est pas en scène. Le style, quelquefois enflé et emphatique, est généralement noble et énergique; et, à tout prendre, cette tragédie, qui subit en quelque sorte aujourd'hui le jugement d'une postérité contemporaine, doit occuper un rang distingué parmi les ouvrages de cette époque.

Si la partie *spirituelle* de ce poëme a éprouvé quelques modifications, la partie qu'on peut appeler *matérielle* n'en a pas éprouvé de moins nombreuses. Tous les rôles ont changé de mains. Talma, qui jouait autrefois le jeune Marigny, paraît maintenant sous le costume du grand-maître, et l'ouvrage n'a rien perdu à cette métamorphose. Lafond a troqué le sceptre de Philippe contre la croix que Talma portait jadis : cette mutation a été moins heureuse que l'autre. Cependant ces deux acteurs ont été redemandés après la représentation; ils ont paru ensemble, et cette marque de bonne

camaraderie a été applaudie par le parterre, qui semblait leur dire :

Enfans, ainsi, toujours, puissiez-vous être unis !

Mademoiselle Georges ne pouvait être que belle, autrefois, dans le rôle de la reine ; et madame Paradol, aujourd'hui, ne peut pas y être bonne. C'est Michelot qui a remplacé Damas dans l'emploi de connétable, et ce changement n'a pas nui à la vive impression que produit toujours le magnifique récit du supplice des Templiers ; enfin, c'est Desmousseaux qui remplit, au lieu de Lafond, le rôle du roi. Cet acteur fait chaque jour de rapides progrès dans la déclamation ridicule.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

29 mai.

Mademoiselle *Level*, dont les débuts ont été plusieurs fois annoncés et retardés, a paru, à d'assez longs intervalles, dans les rôles d'*Hermione* et d'*Aménaïde*. Elle a mieux représenté l'amante de Tancrède que celle de Pyrrhus. Ce dernier rôle exige des combinaisons qui ne semblent pas être encore à la portée de mademoiselle Level. Aménaïde, non moins passionnée, mais plus expansive, se prêtait davantage aux moyens incultes de la débutante. Elle n'a point de manières tragiques, et paraît avoir peu étudié les effets de théâtre. Mais elle est jeune ; sa taille et sa figure sont agréables ;

sa physionomie a de l'expression, et ses accens expriment souvent la passion. Il se pourrait que mademoiselle Level devînt une grande actrice. Elle a besoin plus qu'une autre d'exercer son talent et de soigner ses gestes et sa prononciation qui s'embarrassent lorsqu'elle précipite son débit. Cette jeune débutante sort, dit-on, des chœurs de l'Opéra :

Et *Clairon* et *Leverd* ont ainsi commencé.

Madame Lagardère doit aussi débuter bientôt dans le double emploi de la tragédie et de la comédie. On fait d'avance de cette jeune débutante un éloge qu'elle justifiera sans doute.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'engouement que la première apparition de Darboville avait excité s'est promptement dissipé. Telle était cette espèce de vogue, que la voix de la raison n'aurait pu se faire entendre. Abandonné à lui-même, Darboville a vu déserte, vers la fin de ses débuts, la salle qui avait d'abord été encombrée. L'épuisement a succédé au délire, et l'on peut juger maintenant ce comédien qu'on a prétendu opposer, comme acteur et comme chanteur, à Martin. Il a essayé à peu près tous les rôles de ce chanteur inimitable, sans qu'on puisse établir la moindre comparaison entre eux. Darboville, acteur, a tout ce

qu'une expérience de trente ou quarante ans peut donner; son talent est du métier; l'assurance, au théâtre, fait illusion et supplée aux qualités véritables. Sa taille lui permet de figurer dans la troupe de Ponchard; la mobilité de sa physionomie est souvent de la grimace, et ses manières sont de mauvais ton : peut-être se formeront-elles dans la capitale. Jusqu'ici il n'a vraiment bien joué que le rôle de *Thermes* dans *l'Habit du Chevalier de Grammont*; rôle, à la vérité, où il s'uffit de parler très vite et de prodiguer les gestes pour être applaudi. Mais les *Imbéciles importans*, que Martin jouait si naturellement, Dormeuil des *Voitures versées*, le Marquis de la Jeannotière dans *Jeannot et Colin*, Frontin dans *le Nouveau Seigneur*, etc., etc., ont tous été plus ou moins manqués par Darboville. Il a complétement échoué dans *la Sérénade*. Sa voix fatiguée ne se fait pas entendre dans les morceaux d'ensemble. Il ralentit tous les mouvemens, et place de temps à autre des traits de chant vieux et de mauvais goût, qui pourraient faire les délices de la Belgique, mais qui sont insipides à Paris.

Quant à M. Welsch, grand, beau jeune homme, qu'on a déjà entendu à Feydeau, et qui paraît se destiner aussi à l'emploi des valets, l'élévation de sa taille devrait l'en éloigner : elle ne se prête guère à la vivacité et aux gentillesses de la livrée. Il a paru dans *Ma Tante Aurore*, *Joconde*, et *Euphrosine et Coradin*. Frontin et Joconde lui ont été moins favorables qu'Alibour. Il réussirait mieux, en effet, dans l'ancien emploi de Solié, dont la retraite a enlevé au théâtre un répertoire précieux, que M. Welsch pourrait faire revivre. Sa voix grave est juste et sonore, mais ce n'est

point assez : il faut encore savoir chanter, et M. Welsch ferait bien de se mettre pendant six mois entre les mains de Pellegrini.

Madame Casimir, qui avait également débuté l'année dernière, a paru de nouveau à l'Opéra-Comique; et si ses progrès comme actrice ont été nuls, ceux qu'elle a faits dans le chant sont remarquables. Sa voix, qui n'est ni moins fraîche ni moins étendue que celle de madame Rigault, n'a point l'aigreur qu'on peut reprocher à celle-ci. Les qualités distinctives du talent de madame Rigault sont la justesse et la pureté; madame Casimir y joint la suavité et la grâce. Si les musiciens ont une belle voix de plus à faire valoir à Feydeau, les poètes n'y gagneront rien. Madame Rigault, malgré ses crispations enfantines, et l'affectation de son naturel, est supérieure, comme actrice, à madame Casimir.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Pourquoi M. Bonoldi n'a-t-il pas tout le succès qu'il mérite? Il est vraiment difficile de l'expliquer; et c'est lorsque Garcia, qui, depuis long-temps, ne peut plus soutenir le fardeau dont il était chargé, qu'on accueille froidement un sujet aussi distingué que M. Bonoldi! son début, dans *Otello*, n'a pas été moins heureux que dans *la Rosa Bianca*; mais il est à désirer qu'il ménage davantage sa voix, et qu'il n'en fasse entendre toute la

puissance que dans les occasions nécessaires. Le plus grand charme de la musique naît des contrastes; et, à cet égard, madame Pasta est un admirable modèle qu'on ne saurait trop étudier. Que M. Bonoldi ne se décourage pas, il finira par surmonter les préventions. La justice qu'on doit au talent est quelquefois tardive en France; mais son jour arrive enfin, et ce moment ne peut pas être éloigné pour M. Bonoldi.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

J'arrive un peu tard pour constater le succès de *la Dame des belles cousines*, représentée dernièrement à ce théâtre; mais je joins volontiers mes suffrages à ceux que le public et mes confrères ont déjà accordés à M. Achille Dartois, auteur de ce vaudeville. Mademoiselle Colon est un page fort espiégle; on aurait pu dire un fort joli page, si mademoiselle Lucie eût rempli le rôle du petit Jehan de Saintré.

Mais j'arrive plus à temps pour parler d'un autre ouvrage joué samedi dernier au même théâtre sous le nom de *Nicolas Remi*. Je me dispenserai pourtant d'en donner l'analyse; il y aurait conscience à traiter comme un nouveau visage cet honnête *fermier de la Bresse*, qu'on a déjà vu tant de fois dans *Jeannot et Colin*, *le Chaudronnier de Saint-Flour*, et enfin dans toutes les pièces où l'auteur de *Pierre, Paul et Jean* a l'ancienne habitude de puiser ses inspirations. Veut-on savoir de

quels moyens il s'est servi pour donner à cette vieille physionomie un air plus piquant? on en jugera par le refrain d'une ronde villageoise placée au commencement du second acte :

Ha! ha! diaco
Quand les Bressanes
Sont sur leurs ânes,
I'ne faut pas s'y frotter.

Et tous les acteurs d'imiter la poste aux ânes en faisant chorus. Cette inspiration dramatique a jeté les claqueurs dans un transport difficile à décrire; rien ne manquait à l'explosion de leur enthousiasme lorsqu'un des spectateurs a fait entendre un coup de sifflet; aussitôt l'armée du lustre s'est levée en masse pour écraser le coupable ou du moins pour le mettre à la porte; mais le contraire est arrivé; le public payant a pris fait et cause pour son interprète, et a traité les claqueurs comme nos braves soldats traitent les *descamisados*, lorsqu'ils peuvent les voir en face. Honneur aux gens de cœur et d'esprit qui ont donné le premier signal de cette révolte du goût contre d'indignes applaudissemens! Espérons que cet exemple ne sera perdu pour personne. Cet incident, qui aurait peut-être causé la perte d'un meilleur ouvrage, a sauvé celui-ci. Les vainqueurs se sont piqués de générosité; et, pour montrer qu'ils n'en voulaient point à la pièce, ils l'ont écoutée jusqu'au bout avec une extrême indulgence. On a poussé la politesse jusqu'à demander l'auteur; Philippe, qui avait joué le rôle principal, est venu nommer M. Sewrin; on l'avait déjà reconnu à la cavalcade susmentionnée.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

CINNA, LES FAUSSES INFIDÉLITÉS.

21 mai.

Si l'époque des révolutions est funeste aux progrès de l'art dramatique, c'est que les terribles réalités de l'histoire, en détournant notre attention des jeux de l'esprit, nous laissent froids et dédaigneux sur des malheurs imaginaires. Qu'est-ce donc, en effet, que la tentative de l'irrésolu Cinna, auprès des trames criminelles qui se sont ourdies et multipliées autour de nous, et comment veut-on que le théâtre fasse naître des émotions déjà usées par les scènes bien autrement dramatiques des cours d'assises? Les conspirateurs nous dégoûtent des conjurés, et l'histoire, qui se fait sous nos yeux, désenchante toutes les inventions des poètes. Manlius et Cinna, malgré la grandeur des caractères et des intérêts qui se rattachent à leurs entreprises, ne peuvent plus émouvoir des spectateurs agités par des complots réels et récens, ou craintifs de ceux qu'ils redoutent encore. La tragédie, en France, a perdu, pour long-temps peut-être, une partie de ses ressorts.

Le mélodrame, exploité chaque jour sur quatre théâtres, est encore une cause puissante de la froideur avec laquelle quelques tragédies anciennes et nouvelles sont maintenant accueillies. Cet enfant bâtard et dévergondé de notre épopée dramatique exagère toutes les émo-

tions; il flétrit ou affaiblit ainsi celles qu'on pourrait éprouver à la tragédie; les poètes sont effacés par les mélodramaturges. Tous les moyens sont bons à ceux-ci; entièrement libres, ils usent et abusent de la liberté qui leur est abandonnée, tandis que les tragiques, retenus par le goût, enchaînés par les règles de l'art, comprimés par les exemples des grands modèles, n'osent hasarder sur la scène aucun des effets que le mélodrame a gâtés en s'en emparant. Les spectateurs mêmes tombent à cet égard dans une inconséquence dangereuse pour l'art; ils courent au mélodrame, objet de leurs prédilections; ils émoussent leurs sensations contre les folies du boulevart; et, semblables à ces hommes dont le palais corrodé méconnaît la saveur des vins généreux, ils reviennent avec toute la pruderie de leur goût, ou tout le dégoût de leur épuisement, reprocher aux poètes la complication de leurs sujets, ou la timidité de leurs conceptions. Tel a blâmé M. Guiraud de la multiplicité des incidens et de l'intérêt dans le *Comte Julien*, qui censure les belles mais froides proportions de l'*Ebroïn* de M. Ancelot.

Nos poètes, au surplus, semblent être engagés dans une voie dangereuse. Depuis quelques années ils font reposer leurs conceptions sur les intérêts politiques ou les idées religieuses. Ils ont cru trouver par-là des succès assurés, parce qu'ils répondaient aux préoccupations actuelles de la société. C'est peu connaître le cœur humain et les habitudes du monde! Le théâtre, quoi qu'on en dise, ne peut offrir qu'un amusement, une distraction de tristesse ou de gaieté. Le public ne se rend au spectacle que pour y secouer toutes les agitations de la journée. Si vous les réveillez, si vous rappelez à son

souvenir toutes les idées sérieuses qui l'ont assiégé durant le jour, vous l'attristez, vous le faites fuir. Ce qu'il demande, au contraire, c'est qu'on éloigne de lui ces idées; c'est qu'on l'isole des *inquiétudes vagues*, *mais réelles*, dont il est obsédé, et c'est à cette disposition intime des esprits qu'il faut attribuer le succès des vaudevilles ou des pièces d'un ordre plus relevé, qui attirent la foule aux petits théâtres et à quelques théâtres royaux. Il n'y a pas la moindre allusion politique dans *Cendrillon* ou *la Gazza*, dans *Valérie* ou *les Cuisinières.*

Mais *Omasis* ne reparaît plus sur la scène; les *Templiers* y ont été reçus avec froideur la semaine dernière; *Attila*, *Ebroïn*, *le Comte Julien*, *les Machabées*, *le Paria*, *Saint Louis* et *Saül* ont eu (toute comparaison de mérite à part) des succès contestés ou incertains, sans doute parce que ces ouvrages ramenaient plus ou moins les idées du public sur des objets qu'il espérait oublier au spectacle. La *Clytemnestre* de M. Soumet, au contraire, a eu un succès général; ce qui a plu davantage à tout le monde, dans le *Saül* du même auteur, c'est la volupté mystique de l'amour de David; et peut-être la passion d'Idamore pour Néala a-t-elle sauvé le *Paria* de M. Delavigne de la chute qu'auraient entraînée les abstractions philosophiques sur lesquelles cet ouvrage est fondé. On ne nous opposera pas, à coup sûr, les soixante-deux représentations du *Sylla* de M. de Jouy, qu'on ne peut pas appeler une tragédie. C'est véritablement un pamphlet que tout le monde a voulu voir, grâce à la perruque de Talma; c'est le triomphe posthume de Buonaparte; c'est la prostitution de l'art sur l'autel de l'esprit de parti.

Ces réflexions ont été bien justifiées par la dernière représentation de *Cinna*. Corneille, assurément, ne porte aucun ombrage aux auteurs modernes. La fureur des opinions se courbe devant l'admiration de son génie et le respect de sa tombe; mais sa tragédie offre le tableau d'une conjuration qui agite aussitôt les idées récentes du public; mais elle est pleine d'argumentations sur les droits et les devoirs des souverains et des peuples; dès lors les esprits deviennent sérieux et froids, et l'ennui s'empare des spectateurs qui ne veulent point se laisser entraîner par les effets du théâtre, et qui se croient obligés, selon ce qu'ils pensent eux-mêmes, de résister aux raisonnemens pleins de force de Maxime et de Cinna.

Celui-ci prouve-t-il que, dans une monarchie,

> Le pire des états, c'est l'état populaire,

quelques applaudissemens se font entendre; mais aussitôt les murmures démocratiques de quelques jeunes fous leur répondent.

Emilie s'écrie:

> Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose.

Une douzaine d'étourdis accueillent cette maxime; un *bravo* isolé et forcené domine ces claqueurs républicains; mais à l'instant aussi, il provoque un rire général et moqueur, qui prouve à ce jeune Brutus le ridicule et le mépris qu'inspire sa sotte bravade.

Tel est l'effet actuel que produit cette tragédie, à laquelle on ne peut refuser son admiration; mais qui, par son sujet même, en excitant les opinions diverses,

attriste tous les spectateurs. Une sorte de crainte retient les uns ; la dignité s'oppose à la manifestation des sentimens des autres ; on était venu chercher du plaisir ; on s'en retourne mécontent et ennuyé.

Il ne faut point en accuser le talent des comédiens : Talma a été parfaitement beau dans tout le rôle d'Auguste ; Lafond, dont le retour au théâtre peut être considéré comme un événement heureux pour la Comédie-Française, a eu, de temps à autre, et surtout au troisième acte, de fort belles inspirations ; mademoiselle Duchesnois a été tout ce qu'elle pouvait être dans Emilie ; quant à Firmin, il serait impossible de lui accorder le moindre éloge ; il a (qu'on veuille bien me passer cette expression), il a *bousillé* tout le rôle de Maxime ; il ne le savait même pas ce rôle ingrat et sacrifié, sans doute, mais qui, par cela même, a besoin d'être plus *soigné* par l'acteur qui en est chargé ; il exige, à la vérité, de la dignité dans le maintien, de la noblesse dans la diction : Firmin devait y échouer.

Je ferai mention des *Fausses infidélités* que pour adresser quelques éloges à Armand, le seul, au Théâtre-Français, qui ait su conserver les manières et le ton de la comédie, alors qu'on y voyait Fleury et mademoiselle Contat.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

2 juin.

La représentation extraordinaire, au bénéfice de Laporte, a eu lieu enfin mardi dernier. *La Bonne Mère*,

vieille petite comédie de Florian, bien sentimentale, et par conséquent un peu niaise, dans laquelle jouaient Thénard et mademoiselle Anaïs, de l'Odéon : un air varié pour le violon, exécuté par M. Tolbecque; Potier, dans un ancien vaudeville, les *Muets*, et le *Pas russe*, dansé par Ferdinand et mademoiselle Marinette, de l'Opéra, composaient l'extraordinaire de cette représentation surchargée de la *Dame des belles Cousines* et de la *Ronde de Poissy*, tableau amusant, et pour lequel Joli a retrouvé tout son talent. La salle était bien garnie; le bénéficiaire doit être satisfait de la recette et des justes applaudissemens qu'il a recueillis. Le naturel et la grâce de son jeu, dans les *Arlequins*, assurent à Laporte une longue célébrité. Personne, sans doute, n'essaiera de le remplacer, et nous sommes loin de nous en plaindre. L'*arlequinade* est un vieux genre, faux et usé, presque autant au théâtre que dans le monde.

Du reste, il n'y a eu ni couronne jetée au bénéficiaire ni ovation d'aucune autre espèce ; il faut en féliciter Laporte. Ces parades théâtrales ne sont plus tolérables ; les journaux qui se sont établis si officieusement les chevaliers d'honneur des comédiens devraient bien nous expliquer pourquoi Laporte aurait été plus maltraité du public que MM. tels et tels, s'il était vrai que le public se mêlât de ces sortes de choses. Laporte méritait le triomphe tout aussi bien que les bénéficiaires passés et futurs ; il a eu apparemment le bon esprit de ne pas s'en soucier. Il aura touché la recette dans toute son intégrité.

GYMNASE DRAMATIQUE.

LE PENSIONNAIRE, VAUDEVILLE EN UN ACTE.

M. Scribe abuse du privilége de l'invraisemblance que lui a acccordé le public, grâce aux jolis détails et aux mots plaisans dont il assaisonne ses ouvrages. Cet enfant gâté du Vaudeville devrait au moins mettre quelque retenue dans le monopole qu'il exerce. Mais, en vérité, c'est trop compter sur l'aveuglement paternel du public, que de lui présenter une froide copie du *Calicot*, que M. Scribe avait déjà si gaiement esquissé dans *le Combat des Montagnes*, s'introduisant, sans aucun prétexte, et causant pendant une heure chez des marchands de draps de la rue Saint-Denis, qui ne veulent pas savoir le sujet de sa visite, et qui n'ont rien de mieux à faire apparemment que d'écouter les balivernes que leur débite M. Oscar, espèce de Lovelace de la rue Vivienne. Le hasard, qui est toujours pour beaucoup dans les pièces de M. Scribe, fait que ce Philibert du comptoir est reçu, comme pensionnaire, chez M. Guillaume. Il accepte avec empressement les propositions qu'on lui fait à cet égard, parce qu'il préfère,

Au despotisme du ménage,
L'indépendance du traiteur.

Il introduit dans la maison son ami Floquet, ruba-

nier timide et amoureux de mademoiselle Rosalie. Celui-ci, par hasard encore, retrouve, dans une locataire de M. Guillaume, une parente qu'il cherchait depuis long-temps, et qui est obligée de lui remettre la moitié d'une succession à laquelle il avait droit. Cet héritage, si naturellement amené, amène aussi naturellement le mariage de M. Floquet avec mademoiselle Guillaume. Comme si ce n'était pas encore assez de tous ces incidens, le feu prend à la maison par l'étourderie de M. Oscar, qui renverse un plat de friture dans la cheminée de la cuisine et qui invite tous les pompiers à dîner chez M. Guillaume, lequel envoie au diable, avec raison et ces convives inattendus et ce nouveau M. *Sans-Gêne.*

On aperçoit, par-ci, par-là, la prétention de peindre les inconvéniens des pensionnaires : mais il y a dans le tableau une exagération qui en détruit toute la vérité.

Oscar ressemble à tous les roués de bon et de mauvais ton qui encombrent les théâtres, depuis le Valstein de *la Chambre à Coucher*, jusqu'au Frédéric de *la Somnambule* ; à tous ces étourdis enfin qu'Elleviou a joués si long-temps à Feydeau, et que Gonthier a remis en faveur aux petits spectacles.

Le couplet où il prie la Fortune de ne plus l'accabler de faveur est le *fac simile* affaibli du rondeau de César dans les *Rendez-vous Bourgeois* ; et la scène qui a eu le plus de succès, celle où Oscar souffle à son ami ce que celui-ci doit dire à sa maîtresse, est une imitation trop vieille de *Picaros et Diégo.*

Que M. Scribe ne mette dans ses vaudevilles ni vraisemblance ni raison ; qu'il en puise le fond et les principales idées dans des ouvrages oubliés ou connus, rien

de mieux ; on lui pardonne ce tort bien volontiers, à condition qu'il rajeunira ses emprunts, et qu'il sera gai et amusant, mais, par cela même, *le Pensionnaire* ne donne à M. Scribe aucun droit à l'indulgence. M. Scribe a eu cette fois pour collaborateurs MM. Dupin et Dumersan. La pièce s'appelle maintenant *la Pension Bourgeoise.*

AMBIGU-COMIQUE.

LOUISE OU LE PÈRE JUGE, MÉLODRAME EN TROIS ACTES, DE MM. AMABLE ET HYACINTHE.

Cœurs sensibles, réjouissez-vous! voici le mélodrame qui rouvrira la source des émotions que *Thérèse* vous a déjà causées. Jamais les Grecs n'ont versé tant de pleurs sur le sort d'*Iphigénie en Aulide immolée*, que Louise, sous les traits de mademoiselle Halliguier (1), n'en a fait répandre depuis huit jours aux âmes tendres! *Le Père Juge* est une pièce du bon temps, un mélodrame que l'on peut appeler classique. Une fille-mère, un enfant, un orage, des voleurs et des paysans pleins de vertus, c'est ce qu'on voit partout, et c'est là cependant ce qui attire tous les soirs la foule à l'Ambigu-Comique. Mais la foule ressemble beaucoup à ces honnêtes parens qui consentent à pa-

---

(1) Sœur de madame Boullanger, de l'Opéra-Comique, et mariée depuis à Frédérik-Lemaître, l'acteur des boulevarts.

raître étonnés de la surprise, toujours la même, que leur famille leur cause tous les ans. Plaisirs innocens et qui prouvent qu'au spectacle et dans son ménage on ne s'amuse que par habitude.

Quelques acteurs de la Comédie-Française ne feraient pas mal d'aller voir à l'Ambigu-Comique comment Fresnoy porte l'*habit habillé*; et mademoiselle Halliguier pourrait donner des leçons de sensibilité vraie à plusieurs actrices de la rue de Richelieu qui souvent nous font rire en cherchant à nous faire pleurer.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE VIRGINIE, TRAGÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES, PAROLES DE M. DÉSAUGIERS AÎNÉ, MUSIQUE DE M. BERTON, DIVERTISSEMENT DE M. GARDEL, DÉCORS DE M. CICÉRI.

13 juin.

C'est une chose touchante et sublime à la fois que le sacrifice des plus vifs sentimens de la nature à ceux de l'honneur et de la vertu. Ce vieux Virginius, immolant sa fille pour la dérober aux désirs du décemvir Appius, nous paraît bien autrement pathétique qu'Agamemnon entraîné à une semblable immolation par l'amour du pouvoir, ou Idoménée par l'imprudence de ses vœux. L'action de Virginius est tout-à-fait dans les mœurs romaines. Non seulement elle a pour résultat de sauver

la vertu de sa fille, mais encore elle doit servir à délivrer Rome de la tyrannie des décemvirs.

Aussi le trépas de Virginie a-t-il exercé plus d'une verve poétique. Campistron s'essaya d'abord sur ce sujet et présenta une Virginie violée. C'était déplacer tout l'intérêt de l'action. Un M. Leblanc eut, cent ans plus tard, une idée à peu près semblable. Sur le théâtre épuré, il offrit, en 1781, le tableau d'Appius cherchant à satisfaire, sur la scène, ses infâmes désirs. La Harpe, avec toute la sévérité de son goût, se renferma dans le trait historique. Son ouvrage, digne d'éloges sous beaucoup de rapports, n'est cependant pas resté au théâtre. La scène anglaise a sa *Virginie*; Alfieri l'a offerte à l'Italie, et un auteur suédois, M. Léopold, a traité aussi ce sujet pour le théâtre de Stockolm; mais il n'a à peu près suivi de l'histoire que la catastrophe. Enfin, on parle d'une tragédie de *Virginie* dont s'occupe le jeune auteur des *Machabées*. Aura-t-il plus de succès que ses devanciers? Nos vœux et nos désirs l'accompagnent, mais la tâche est difficile à remplir. Ce qui nuit à ce sujet, c'est le sujet lui-même. L'unité du lieu est à peu près impossible, et toute la force de l'intérêt est dans le dénoûment, qu'il faut savoir faire attendre au spectateur, impatient de l'émotion qu'il vient chercher.

M. Désaugiers aîné l'a éprouvé de nouveau avant-hier. Il a présenté le trait historique dans toute sa pureté; et, malgré le talent qu'il a mis dans la disposition des scènes et des effets, son ouvrage a pu paraître long et languissant dans les premiers actes. On sent bien que toute la partie politique du sujet a été écartée ou a été laissée sur le second plan; la musique n'aurait su

qu'en faire. L'amour d'Icile et de Virginie, la tendresse de Virginius et de Valérie pour leur fille, et la passion d'Appius, sont les seuls sentimens que le poète a exposés. Les contrastes ont été habilement ménagés. Au milieu des fêtes célébrées pour le mariage de Virginie, Claudius vient la réclamer comme esclave; les douleurs de sa mère et de son amant, l'émotion que cette violence cause parmi le peuple, sont le sujet d'un beau finale au premier acte.

L'auteur a cru pouvoir s'écarter des usages de Rome pour produire encore un effet dramatique et musical à la fin du second acte. Les vestales sortent de leur temple, et viennent enlever Virginie du palais des Décemvirs, où Appius veut la retenir jusqu'au moment du jugement; cette violation des mœurs romaines, qui ne permettaient pas aux prêtresses de Vesta de sortir du lieu sacré, peut trouver son excuse dans la nécessité où était l'auteur de terminer l'acte par un coup de théâtre; mais, cette fois, le compositeur n'a pas soutenu les efforts du poète : les chants de la grande prêtresse et le chœur qui accompagnent la marche des vestales, manquent de caractère et d'effet.

La grande scène du troisième acte, celle du jugement d'Appius et du meurtre de Virginie, a été largement dessinée par M. Désaugiers aîné, et M. Berton a répondu à cette inspiration. Le spectacle est beau, l'intérêt progressif, et la catastrophe a produit une émotion assez vive pour qu'on ne se soit pas aperçu que le chœur final, qui, dans cette occasion, ne peut pas être le *chœur des banquettes*, était maigre et sans expression; la situation avait entraîné les spectateurs. Elle est en effet terrible et touchante. Elle a déter-

miné le succès de cet ouvrage, qui, par sa nature même, paraissait peu susceptible de réussir maintenant à l'Académie royale de Musique. Les opéras de *genre*, traités à la manière italienne, sont dans le goût du public, et la sévérité du sujet de *Virginie* était un puissant écueil. Les auteurs en ont triomphé en suivant les anciens usages lyriques qui exigent des airs nombreux et détachés, quoique les situations semblent exiger qu'ils soient encadrés et enchaînés dans des morceaux d'ensemble. Ils feront bien cepenant d'en sacrifier quelques-uns; la marche de la pièce y gagnera.

Il faut mettre au premier rang des abréviations l'air énorme que chante Appius au commencement du second acte : *J'ai dans son sein répandu trop d'alarmes*, et qui est écrit trop haut pour la voix de Dérivis. Il ne faut pas espérer la suppresssion d'un air maladroitement placé au moment où Valérie vient redemander sa fille à Appius. La scène précédente finit par un duo entre le décemvir et Virginie; il aurait fallu, peut-être, lier ce duo en trio et en quatuor avec Icile et Valérie, et arriver ainsi au morceau d'ensemble : *Non, non, je ne souffrirai pas*. La progression de la situation semblait commander cette coupe musicale. Rossini l'aurait exigée; nous en avons l'exemple dans *la Gazza*. Mais madame Branchu a chanté et joué surtout supérieurement cet air qui, du reste, a été fort applaudi, et le sacrifice alors en devient impossible. Mais il faut sans pitié supprimer le quatuor au troisième acte : *Espérons, espérons encore*. Il alonge inutilement une scène déjà fort longue, et M. Berton semble s'être trompé complétement sur la couleur qu'il convenait de donner à ce mor-

ceau. Le style en est choquant; les plaintes et les vœux de Virginius et d'Icile ne doivent pas ressembler à ceux de Valérie et de Virginie, et doivent avoir, au contraire, un caractère différent. Ce morceau serait à refaire s'il n'était pas à supprimer. Il faut enfin abréger, et beaucoup, un ouvrage qui, malgré le succès légitime qu'il a obtenu, dure trois heures.

Les coupures peuvent aussi tomber sur les accessoires. Il n'y a de danses qu'au premier acte; et le pas de trois, dansé fort bien par Ferdinand, fort mal par mesdemoiselles Vigneron et Aumer, est un pas mal réglé, quoique l'air en soit agréable et piquant; il peut être retranché sans inconvénient. Il n'en est pas de même d'un pas de deux et d'un pas de trois dansés par Paul et sa sœur, par Albert et mesdemoiselles Fanny Bias et Noblet. Ceux-là, sans doute, n'ont pas été réglés par M. Gardel, dont les divertissemens surannés commencent à annoncer l'épuisement.

La décoration du Forum, au troisième acte, est d'un admirable effet, et assurerait la réputation de Cicéri, s'il en était encore besoin. Je soumettrai à son talent une observation de temps. L'arc de triomphe, placé au premier acte, est, si je ne me trompe, celui de Septime-Sévère, dont nous avons le modèle sur la place du Carrousel: pouvait-il, sans un anachronisme d'architecture, être reporté à l'époque des décemvirs?

Madame Branchu a bien exprimé toutes les douleurs maternelles; madame Grassari a été touchante et noble dans le rôle de Virginie; A. Nourrit a joué et chanté à merveille celui d'Icile, et Dabadie s'est fort bien tiré du rôle de Virginius. Dérivis fera bien de moins charger sa

pantomime au troisième acte. Appius, quand il voit le cadavre de Virginie, ne doit pas ressembler au père Sournois des Danaïdes.

C'est par de nouveaux éloges aux auteurs des paroles et de la musique que cet article doit être terminé. M. Désaugiers a fait preuve de talent et d'habileté dans la conduite du poëme, et M. Berton a été souvent digne de lui-même. L'air d'Icile : *Oui, mon bonheur est pur et sans alarmes,* est rempli de goût et d'expression ; le morceau d'ensemble : *Faut-il qu'un devoir trop sévère* a de la grâce et de la suavité ; le chœur : *A son innocence, à ses charmes*, la première partie de l'ouverture, notamment l'introduction, ont produit, ainsi que le finale et les morceaux dont j'ai parlé déjà, beaucoup d'effet. On rencontre bien de temps à autre des réminiscences trop sensibles et qu'il aurait fallu éviter. On pourrait enfin reprocher à cette partition de manquer d'un style soutenu ; mais aussi, dans beaucoup de passages, on retrouve l'homme de génie, et la *Virginie* de M. Berton n'est pas encore, quoi qu'on en dise, l'*Agésilas* de l'auteur de *Montano*.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

REPRISE DE MOSÈ ET DE IL MATRIMONIO SEGRETTO. — DÉBUTS DE MESDEMOISELLES BONSIGNORI, DEMERI ET MORI.

juin.

C'est encore une heureuse idée d'avoir remis au Théâtre-Italien deux ouvrages, dont l'un, *Mosè*, n'avait pas obtenu à sa première apparition tout le succès qu'il méritait, et dont l'autre a passé, à juste titre, pour le chef-d'œuvre de la scène italienne. *Le Mosè* de Rossini est une composition du premier ordre, qui, seule, eût assuré à l'auteur d'*Il Barbiere* un rang distingué parmi les maîtres d'Italie. On est à peu près revenu des préventions fâcheuses que cet ouvrage avait d'abord inspirées ; et des représentations multipliées ont enfin laissé dominer le jugement des véritables connaisseurs qui, dans leur estime, ne placent pas cet ouvrage au dessous d'*Otello*.

Depuis long-temps on n'avait entendu, à Paris, une si parfaite exécution d'*Il Matrimonio*. Mademoiselle Demeri, qui chante à merveille quand elle ne chante pas détestablement, a conservé, pour ce chef-d'œuvre, la pureté, la justesse et l'étendue de sa voix. De nombreux applaudissemens, auxquels elle n'est pas habituée, ont récompensé ses efforts. Mademoiselle Mori, dans le trio du premier acte, et dans les autres mor-

ceaux d'ensemble, a eu l'occasion de déployer toute la puissance d'un contr'alto franc et sonore, qui a produit son effet accoutumé sur des oreilles françaises, étonnées de cette qualité de voix. On devrait s'en occuper au conservatoire et ajouter ainsi cette ressource harmonieuse aux moyens trop bornés de nos compositeurs.

Mademoiselle Bonsignori, qui avait eu la coquetterie de ne pas se faire entendre pendant les répétitions nécesaires à la reprise de *Mosè*, s'est enfin décidée à chanter le jour de la représentation. Cette jeune femme, dont la figure est agréable et les manières gracieuses, peut faire une première *seconda donna;* mais elle ne prétendra pas, sans doute, à remplacer mesdames Mainvielle et Pasta. Sa voix a de la force et de la fraîcheur; plutôt grave qu'élevée, elle semble manquer d'expression et de sensibilité. Mais, à tout prendre, Mademoiselle Bonsignori tiendra fort bien sa place dans l'excellente troupe de la rue de Louvois.

Bordogni a remplacé momentanément Garcia. Ses moyens sont au-dessous de ceux qu'exige le rôle du fils de Pharaon. Il exquisse avec son goût et son excellente méthode les grandes difficultés de ce rôle, que Garcia, de son côté, avait fini par crier, et on regrettera peu l'absence du *primo-tenore,* si Bordogni sait résister à la manie de broder des airs d'un style généralement pur et sévère, et s'il veut, surtout, en animant son jeu davantage, ne pas lever autant les jambes quand il est foudroyé, ou porter au moins une cotte plus longue. La décence et la vérité dramatique y gagneront également.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRISE DU COMTE D'ALBERT, OPÉRA COMIQUE EN DEUX ACTES, ET DE LA SUITE DU COMTE D'ALBERT, EN UN ACTE; PAROLES DE SÉDAINE, MUSIQUE DE GRÉTRY.

4 juillet.

Qui peut donc avoir poussé les comédiens à reprendre ce vieux et triste mélodrame ? ils nuisent eux-mêmes aux éloges qu'on voudrait donner à leur activité. Sans doute le zèle qui règne actuellement dans leur société mérite des louanges; mais le moyen d'en accorder à des efforts aussi maladroits ! La chute d'une pièce nouvelle est excusable : on peut s'être trompé dans le choix d'un ouvrage, et le goût est chanceux; mais mieux vaut-il encore s'exposer aux hasards d'une première représentation, que de perdre du temps et des frais d'étude sur une pièce en trois actes, qui n'a ni l'attrait de la nouveauté, ni l'autorité d'un ouvrage consacré par le souvenir des vieux amateurs du théâtre. On a conservé de l'ancien répertoire tout ce qui pouvait rester à l'Opéra-Comique; il faut laisser le surplus dans les cartons, pour la gloire des auteurs, les plaisirs du public, et l'intérêt bien entendu des comédiens. *Les Deux Tuteurs, le Magnifique* et *Ambroise* sont des épreuves auxquelles il fallait se tenir; et *le Comte d'Albert* devait moins que toute autre pièce reparaître sur la scène.

Le théâtre Feydeau, depuis long-temps, semble

mettre tous ses soins à célébrer l'héroïsme des carrefours, c'est le Plutarque des porteurs d'eau et des commissionnaires; le Mézeray des bouquetières et des chaudronniers. Ce n'était point assez du vertueux Mikéli, de la vertueuse Jenny, du vertueux Ambroise; il fallait ajouter encore à cette grotesque galerie de héros en sabots le vertueux Antoine, qui, tout en déclamant contre les grands seigneurs,

Qu'il méprise
Et qu'il prise
Moins qu'une prise
De tabac,

dérobe à la vengeance des lois le comte d'Albert, qui a aidé ce noble portefaix à relever sa hotte et à esquiver quelques coups de canne. Tout cela est bien intéressant et bien littéraire, il faut en convenir, et la reprise de cet ouvrage fait honneur au discernement et au goût de ceux qui, s'ils ne l'ont pas conseillée, auraient dû au moins s'opposer à la résurrection de ce drame, dont le succès, il y a quarante ans, était lié aux doctrines que l'on cherchait alors à répandre.

On a supprimé, il est vrai, le couplet que nous venons de citer; mais ignore-t-on l'influence du théâtre, et croit-on adoucir l'aigreur insensée que la lecture et la représentation des ouvrages philosophiques ont fait naître et entretiennent encore contre les classes élevées de la société, en présentant sans cesse à l'admiration publique le tableau de toutes les vertus réfugiées exclusivement dans les dernières classes du peuple? Il peut se trouver tout autant de probité dans le cœur d'un ouvrier que dans celui d'un pair de France, sans doute;

mais, en laissant de côté toutes les niaiseries philantropiques et sentimentales qu'on peut débiter à ce sujet, il est assurément ridicule et dangereux d'offrir continuellement sur la scène le spectacle de toutes les belles qualités exercées par ceux qui n'en ont pas le privilége, et dont l'orgueil ainsi excité peut redevenir funeste. Les pièces de ce genre ont signalé l'aurore de notre révolution, et la reprise du *Comte d'Albert* fournira aux journaux de l'opposition une occasion de déclamations libérales, qui achèveront de démontrer la vérité de nos craintes et de nos reproches.

D'un autre côté, est-il encore d'un bon effet d'encourager, par les éloges qu'on donne au dévouement d'Antoine, la résistance aux lois et la soustraction d'un prisonnier aux rigueurs déplorables, mais nécessaires de la justice? Il n'y a qu'heur et malheur, et le concierge qui fut destitué pour avoir favorisé, en 1815 (1), une évasion semblable, doit être assez surpris de voir célébrer, sur un théâtre royal, la même action qui le fit condamner par la cour d'assises.

Si du moins la reprise du *Comte d'Albert* pouvait être justifiée par le mérite de l'ouvrage ou la beauté de la musique! mais tous les effets dramatiques de cette pièce sont usés, et l'on a quelque peine à retrouver Grétry dans les morceaux de musique trop nombreux dont elle est surchargée. C'est un triste et ennuyeux spectacle que celui d'agens de police occupés à surveiller les démarches du malheureux qu'ils veulent saisir, et presque tout le premier acte est rempli par les exploits de ces mes-

---

(1) M. De Lavalette.

sieurs et par des évanouissemens de femmes et d'enfans qui causent plus de fatigue que d'intérêt.

Le second acte, qui est censé amener la conclusion de l'ouvrage, et qui pourtant ne conclut rien, puisqu'on ne sait, lorsqu'il est terminé, ce que deviennent le comte d'Albert, sa femme et son libérateur, est consacré à l'évasion du prisonnier. Nous ignorions jusqu'à présent toute la puissance des niaiseries dramatiques; et il faut voir le *Comte d'Albert* pour savoir tout ce que contient de sensibilité la maladresse d'une grande dame qui attache des guêtres à son mari. C'est là le sublime du naturel, et il faut être étouffé par les sanglots que cause un pareil spectacle, à moins qu'il ne fasse rire. C'est ce dernier parti qu'ont pris les spectateurs modernes, qui, déjà, au premier acte, avaient fortement sifflé et imposé silence aux claqueurs. Il fallait s'y attendre. On conçoit bien que la situation du comte d'Albert et les angoisses de sa femme aient pu causer quelque émotion jadis; mais quel effet cela peut-il produire aujourd'hui sur des gens habitués aux terribles impressions de *Thérèse* et de *Tékéli*? Il n'y a pas un mélodrame du boulevart qui ne soit mieux fait et plus attendrissant que celui que le théâtre Feydeau vient de ressusciter, et *le Comte d'Albert* est à *Calas* et au *Belvéder,* ce que la tapisserie de la reine Mathilde est aux tableaux des derniers peintres de cette époque; c'est un monument de l'enfance de l'art.

Il faut en dire à peu près autant de la musique. Les couplets d'Antoine, ceux de Benjamin et le duo de la prison rappellent l'esprit et la manière de Grétry; mais le reste n'est pas supportable; la maigreur du chant et des morceaux d'ensemble, la nullité de l'orchestre sont

des beaux jours de Duni et de Philidor. Il faut mettre un peu au-dessus des *Chasseurs et la Laitière* et des *Sabots* cette partition qui n'a rien de commun avec celles de *Richard* et de *l'Amant jaloux*.

Enfin, le dénoûment de ce ridicule drame, lequel a lieu à quinze jours et à quatre-vingts lieues de distance de l'action principale, a été naïvement déguisé par Sédaine, sous le titre de *Suite du Comte d'Albert*. Mais il faut bien, malgré tout, regarder cette prétendue suite comme le troisième acte de l'ouvrage, qui ne serait point achevé sans cet indispensable appendice, puisque *la vertu resterait sans récompense*. Il ne dépare pas les deux premiers, et il peut de plus faire naître des craintes sérieuses. L'auteur de *Christophe Colomb* et de *Scarmentade*, encouragé par la licence de Sédaine, peut maintenant remettre ces baroques ouvrages au théâtre. L'Odéon ne se montrera pas plus rigide que l'Opéra-Comique, et le public pourra jouir ainsi de deux chefs-d'œuvre de plus.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES DEUX SOEURS JUMELLES, OPÉRA COMIQUE EN UN ACTE, DE M. PLANARD, MUSIQUE DE M. FÉTIS.

8 juillet.

Enfin, on peut donc louer le théâtre Feydeau ! il vient d'obtenir un succès ! Le public et les sociétaires peuvent

se féliciter en toute conscience. Poëme spirituel et bien joué, musique gracieuse et bien chantée, applaudissemens de bon aloi, rien ne manque à la légitimité de ce triomphe, et de pareilles fortunes sont assez rares à l'Opéra-Comique, pour qu'on puisse même dépasser, dans cette occasion, la mesure des éloges qui sont cependant bien acquis aux auteurs et aux acteurs.

M. Planard, qui semblait d'abord n'avoir eu que l'intention de profiter de la ressemblance qu'on a remarquée dans la taille et dans les manières de mesdames Rigault et Casimir, a fait beaucoup mieux qu'une pièce de circonstance. L'intrigue des *Deux Sœurs jumelles* est simple et piquante; les moyens sont ingénieux et amusans.

La scène se passe en Italie. Un vieux maître de chapelle a deux nièces, véritables menechmes féminins, dont l'une, Julia, a passé en France et a contracté, sans le consentement de son oncle, un mariage d'ailleurs convenable; l'autre, Rosette, est restée près de l'organiste. Aimée d'une espèce d'imbécile nommé Fabio, dont elle se moque, elle l'est encore d'un jeune homme dont elle ne se moque pas, et qui est attaché, comme secrétaire, à une grande dame protectrice du vieux musicien. Julia revient en Italie, et veut profiter de sa ressemblance avec Rosette pour obtenir le pardon de son oncle. Elle prévient sa sœur de son retour, lui fait part du projet qu'elle a conçu, et précédant son mari de quelques heures, elle arrive vêtue comme Rosette, qui lui a indiqué le costume qu'elle devait porter elle-même. Du moment où les deux sœurs sont réunies,

il devient impossible de les distinguer. Elles se ressemblent,

Et si parfaitement,
Que les yeux les plus fins s'y trompent aisément,

et les airs de Julia dans ceux de Rosette

Sont si méconnaissables,
Que deux gouttes de lait ne sont pas plus semblables.

M. Planard a eu, sous ce rapport, plus de bonheur que Regnard. Mesdames Rigault et Casimir peuvent prolonger, pendant quelque temps, une illusion de ressemblance qu'on n'a jamais éprouvée pour les ménechmes, et le tableau des deux petites jumelles, disputant de grâces et de talent, a produit tout l'effet qu'on en pouvait attendre. Les deux amans de Rosette et l'époux de Julia sont tour à tour dupes de cette illusion; la gradation des surprises, la variété des moyens a été habilement ménagée. On ne pouvait rassembler plus de situations piquantes dans un aussi petit cadre, et jamais, peut-être, M. Planard n'a mieux montré et sa parfaite connaissance des effets de la scène et toute la facilité de son imagination.

Madame Rigault a été charmante dans le rôle de Julia. Il faudrait même pour que sa ressemblance avec madame Casimir fût plus complète, qu'elle consentît à diminuer l'étendue et la pureté de sa voix, et à grossir le plus joli petit pied qu'on puisse voir. Il est douteux que madame Rigault consente à ce dernier sacrifice qu'exigerait la vérité théâtrale, et jamais alors la similitude des deux sœurs ne s'étendra depuis la tête jusqu'aux

pieds : madame Rigault, sur ce point, réalise la fable de Cendrillon.

Quelle que soit cependant sa supériorité, comme cantatrice, sur madame Casimir, il est juste d'accorder à celle-ci beaucoup d'éloges. Madame Casimir en méritera davantage encore, lorsque, surmontant sa timidité et la crainte que peut lui inspirer cette lutte redoutable, elle pourra faire briller toute la fraîcheur et la grâce de sa voix. Elle a, à cet égard, peu de chose à envier à madame Rigault. Il faut croire aussi que Darboville chantera mieux dorénavant un fort bel air qu'il s'est contenté de marquer par ses gestes ; on peut donc ajourner pour lui des louanges qu'il est plus juste d'accorder à Alexis Dupont dont la voix expressive et pure a brillé dans un air plein de grâce. Féréol s'est montré bon acteur, et l'on peut faire le même éloge de Duvernoy, puisqu'il n'avait à peu près rien à dire. Peut-être le dernier duo entre mesdames Rigault et Casimir aurait-il pu être plus brillant et plus approprié à la situation et à la voix des cantatrices ; mais, à tout prendre, on reconnaît aisément à la musique des *Deux Sœurs jumelles* tout le talent du compositeur de l'*Amant et le Mari.* Le musicien n'a pas nui au triomphe du poète, et le succés qu'ils viennent d'obtenir est comme un présage assuré de celui que *Marie Stuart* leur prépare sous peu.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRISE DES MYSTÈRES D'ISIS, OPÉRA REMIS EN TROIS ACTES.

15 juillet

Il faut plaindre le sort de cet ouvrage, et gourmander un peu ceux qui exposent le génie de Mozart aux avanies que lui a attirées l'importation de ses chefs-d'œuvre sur la scène française. Il en est de la musique étrangère comme des fleurs exotiques; elles n'ont tout leur parfum et tout l'éclat de leurs couleurs que dans la terre natale. Cette épreuve a déjà eu lieu pour quelques partitions des compositeurs étrangers. La mode, cette puissance de notre pays, et qui exerce un empire à peu près despotique sur la musique, avait mis, il y a douze ou quinze ans, l'admiration de Mozart à l'ordre du jour.... La dignité de l'Opéra fut obligée de se courber devant les fantaisies de quelques dilettanti, qui demandaient du Mozart comme autrefois on demandait du Saint-Evremond. Il se présenta, pour servir ces folles réclamations, un honnête arrangeur qui, n'ayant jamais pu rien produire de lui-même, eut la sotte témérité de toucher à la *Flûte Enchantée*. C'était la lyre d'Apollon entre les mains de Marsyas. Ce n'est pas la faute de ce bon M. Lacknith s'il n'est pas entièrement parvenu à tuer son compatriote. Ses intentions étaient les meilleures du monde, mais il n'a pas été encore assez

fort pour étouffer Mozart, il n'a pu que le défigurer. Quelques airs et l'ouverture décelaient le grand maître et sauvèrent la première représentation des *Mystères d'Isis* d'une chute outrageante; mais l'extrême ennui que causa l'ouvrage le fit assez promptement disparaître du répertoire. Quelques années après, *Don Juan* éprouva le même sort; et *le Laboureur Chinois* vient encore de donner la preuve qu'un *pasticcio*, avec quelque talent qu'il soit arrangé, ne peut avoir de succès à Paris. La raison en est simple; la musique italienne n'est pas faite pour être criée comme notre tragédie lyrique. La France a son système musical à part; il faut s'y tenir et laisser les rossignols de la rue de Louvois nous charmer et nous attendrir par la seule expression d'un chant toujours et convenablement exécuté; mais aller confier la mélodie de Mozart aux terribles voix de Lainez et de mademoiselle Maillard, qui florissaient encore lors de l'apparition des *Mystères d'Isis*, est un crime de lèse-musique; autant vaudrait faire chanter la ronde des *Cuisinières* à madame Pasta. Lainez et mademoiselle Maillard ont, en fait de cris, laissé des héritiers directs à l'Académie royale de Musique. Avant de mettre une partition de Mozart sur la scène française, il faudrait changer toutes les habitudes de nos orchestres et de nos chanteurs. Si l'Orphée allemand avait travaillé pour notre opéra, il aurait, comme Gluck, approprié sa manière à nos goûts; mais Mozart tout pur n'est pas notre affaire; imitons les étrangers à cet égard. On exécute *Olympie* à Berlin, à la vérité, depuis que M. Spontini est directeur de la chapelle du roi de Prusse; mais nous n'avons pas ouï dire qu'on s'occupât de chanter la *Vestale* au théâtre de Milan.

Du reste, le poëme des *Mystères d'Isis* doit être compté pour beaucoup dans la répugnance que cet ouvrage a toujours inspiré au public; c'est un chef-d'œuvre en bêtise, comme le disait La Harpe de quelqu'autre production de la même force, et l'auteur de *la Caravane* et de *Panurge* s'est surpassé dans cette occasion. On raconte à ce sujet que, dans un dîner nombreux où M. Morel se trouvait avec M. P..... G..... , académicien dont les distractions sont aussi connues que le talent, on vint à parler des opéras ridicules. « J'accorde qu'ils soient plats, s'écria M. P..... G..... , « mais il ne faut pas qu'ils soient absurdes; et, par « exemple, *la Caravane*.... — Prenez donc garde, « lui dit tout bas son voisin, Morel est là. — Ah ! « je me trompais, reprit notre distrait; c'est de ce « stupide *Panurge* que je voulais parler ! — Encore « mieux; ignorez-vous donc que M. Morel en est « l'auteur ? — Parbleu ! reprit encore l'académicien, « qui cherchait à réparer sa double distraction, ce « n'est pas à *Panurge* que je songeais, c'est aux *Mys-« tères d'Isis*. Connaissez-vous rien de plus mons-« trueux..... ? » A cette dernière apostrophe, l'embarras des convives fit place à de violens éclats de rire; le malheureux poète partagea lui-même l'hilarité générale; il n'y eut que M. P..... G..... qui ne sut pas de quoi on riait; il pensait déjà à autre chose.

Après toutes les épreuves subies par cet insipide ouvrage, il n'est pas facile de se rendre compte des motifs qui ont pu déterminer l'administration à reprendre les *Mystères d'Isis*, même en les réduisant à trois actes. L'effet de cette reprise a été tel qu'on aurait dû raisonnablement s'y attendre. Le public, profondément

choqué dès les premières scènes, ne s'est réveillé de temps en temps que pour siffler. Soyons justes envers les acteurs. On a pu voir avec quelle répugnance ils débitaient tant d'inepties, et combien ils étaient affligés de leur complicité dans cet outrage à la mémoire de Mozart. Ils ont mal joué, et plus mal chanté encore; cela fait honneur à leur sensibilité.

Quoi qu'il en soit, les *Mystères d'Isis* ont été rejoués vendredi dernier. Cette seconde représentation n'avait attiré presque personne. On en donnera cependant une troisième pour sauver la dignité de l'Académie royale de Musique, qui n'est pas tenue de montrer aux volontés du public la même docilité qu'un théâtre de la petite *propriété*. A l'Opéra, il n'y a pas d'arrêt qui ne soit suivi d'un appel et même d'un pourvoi en cassation.

Madame Montessu se dévoue aussi à la pantomime. Elle vient d'essayer le rôle d'Angélina dans le *Carnaval de Venise*. Si cette excellente danseuse consultait ses moyens et ses intérêts, elle renoncerait à cette entreprise. Sa taille abrégée et le peu de mobilité de sa physionomie ne lui permettront jamais de se placer auprès de mademoiselle Bigottini et de mademoiselle Legallois, qui, dit-on, vient d'être élevée au rang de premier sujet. Pour une danseuse, c'est le bâton de maréchal. Cette promotion, du moins, ne surprendra personne.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

REPRISE DE L'IRRÉSOLU, COMÉDIE EN UN ACTE ET EN VERS DE M. O. LEROY.

9 juillet.

Pourquoi crie-t-on si fort après les arrangeurs de vaudevilles, qui se sont servis de l'esprit de Favart pour en avoir à leur tour, et ne dit-on rien aux auteurs plus hardis qui vont chercher dans les maîtres de la scène des sujets, des caractères ou des intrigues déjà exploités, et qu'ils reproduisent, en quelque sorte, comme leur propriété? On ne peut trouver la raison de cette extrême rigueur pour un léger délit, et de cette indulgence singulière pour un gros méfait, que dans cette diabolique disposition du cœur humain qui fait que l'on condamne et que l'on pend un pauvre hère qui a dérobé le pain nécessaire à son existence, alors même qu'on excuse et qu'on honore, au moins en public, le fripon habile qui a su mettre à l'abri de la justice l'énorme fruit de ses mauvaises actions. On peut, on doit soupçonner celui qui va à pied; mais le moyen de ne pas passer pour honnête homme avec un équipage! Un hôtel et une bonne table donnent quittance du passé. Le crime est un faux calcul, ont dit les sophistes; raisonnement merveilleux et qu'il faut compléter ainsi : les petits voleurs sont des sots.

Quoi qu'en dise M. Leroy, dans sa préface, il y a tout

lieu de présumer qu'il doit l'idée de son *Irrésolu* plutôt à l'*Irrésolu* de Destouches qu'aux vers d'Horace qui servent d'épigraphe à son ouvrage, et qui, selon lui, lui ont indiqué le côté, non moins moral que comique, sous lequel l'irrésolution pouvait être envisagée. M. Leroy aurait dû au moins trouver quelques ressorts différens de ceux que Destouches a employés, ou, pour mieux dire, il aurait dû renoncer au projet de remettre l'*Irrésolu* au théâtre; la nature de ce caractère n'est pas propre à la scène : l'irrésolution prolongée est une espèce de folie, et il est hors de toute vraisemblance, même dramatique, que, dans l'espace de vingt-quatre heures, l'esprit humain puisse changer avec une telle rapidité. Il faut motiver ces changemens réitérés, et, s'ils sont froids et fatigans dans les cinq actes de Destouches, ils sont trop précipités dans le seul acte de M. Leroy. La peinture de l'irrésolution et de ses conséquences rentre plutôt dans le domaine du roman qui, dispensé de la règle de l'unité, peut présenter et préparer toutes les variétés de cette maladie de l'esprit.

Destouches a représenté Dorante embarrassé du choix de trois femmes, la nièce et les deux filles; le Dubiange de M. Leroy hésite entre la tante et la mère; le changement est bien léger. On trouve dans la pièce réduite de M. Leroy l'irrésolution de Dorante sur la carrière qu'il doit suivre, abandonnant l'épée pour la magistrature. M. Leroy, qui a retranché une femme, a ajouté une profession, et le commerce a son apologie comme les armes et le barreau; c'est une addition inspirée par la reconnaissance et par le désir d'attraper quelques applaudissemens que le parterre actuel ne refuse jamais à ces flatteries de mauvais goût, depuis que la banque

est devenue une puissance. On retrouve encore dans la pièce de M. Leroy une scène de valet recevant de l'argent, laquelle est prise entièrement dans l'*Irrésolu* de Destouches. Encore une fois, ou il ne fallait pas remettre ce caractère au théâtre, ou il fallait faire autrement et mieux que Destouches.

Le vers si connu qui termine l'ouvrage de l'auteur ancien :

> J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène,

ne sera pas effacé par celui, si ridiculement construit, qui finit la pièce de M. Leroy :

> Je vais, je vais, je crois, je vais encore attendre.

C'est la première fois, sans doute, qu'on s'est avisé de composer un vers avec le même verbe répété trois fois au même temps, et *je vais*, *je vais*, *je vais* renforcés de *je crois*, forment huit syllabes grotesquement poétiques.

M. Leroy, dont le style froid et pâle ne manque pourtant pas de correction, aurait dû éviter aussi d'écrire les lignes suivantes : *J'apprends que Dubiange, à ses vœux infidèle, part*; *j'en suis enchanté. Je viens vous proposer mon neveu*; *dès demain il va vous épouser, si vous voulez; voyez.* Lesquels mots sont censés représenter des vers quand ils sont arrangés de cette façon,

> J'apprends que Dubiange, à ses vœux infidèle,
> *Part* : j'en suis enchanté. Je viens vous proposer
> *Mon neveu;* dès demain il va vous épouser,
> *Si vous voulez ;* voyez.

Ce n'est pas là la pureté qu'on remarque dans le style de Destouches, et M. Leroy aurait mieux fait d'imiter l'élégance de son modèle que de copier des caractères et des situations qui n'ont ni vérité ni comique.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

TARTUFE ET VALÉRIE. — RENTRÉE DE MADEMOISELLE MARS.

21 juillet.

Mademoiselle Mars, dans la longue tournée qu'elle vient de faire en province, a essuyé, à Nîmes, un petit échec qui, sans doute, lui aura été plus sensible que tous les triomphes qu'elle a obtenus et qu'elle mérite si souvent. Mais les gens du midi sont impitoyables ; ils ne pardonnent rien ; ils ne veulent se prêter à aucune illusion ; et, quand mademoiselle Mars s'est présentée pour jouer quelques rôles de jeunes personnes, ils lui ont presque chanté :

Vous étiez ce que vous n'êtes plus, etc., etc.

Cela n'est ni juste, ni galant. Qu'importe l'âge d'une actrice ? c'est le talent et l'illusion théâtrale qu'il faut juger. On a répété jusqu'à satiété l'anecdote de cette comédienne sexagénaire, que le public força de jouer l'Agnès de l'*Ecole des Femmes* à la place d'une débutante dont elle aurait pu être la grand'mère. Encore quelques

années, et cet exemple se renouvellera peut-être pour mademoiselle Mars. A l'âge de quarante-cinq ans au moins, elle peut encore, au théâtre, rivaliser de jeunesse et de grâces avec telle ou telle de ses camarades qui, tout autre part, pourraient se prévaloir de leur acte de naissance. Mademoiselle Mars, pour nous servir d'une expression consacrée, a aujourd'hui comme un regain de beauté qu'on n'obtient pas toujours après neuf lustres, et la vivacité de ses yeux, le son enchanteur de sa voix, doivent satisfaire ceux des spectateurs qui n'ont pas le droit de porter plus loin la témérité de leur examen.

Nous ne mettrons point de restrictions aux éloges que mérite mademoiselle Mars dans le rôle d'Elmire. Il est impossible de soutenir la difficile position de la femme d'Orgon avec plus d'esprit et de décence. Toutes les avances d'une coquetterie intéressée, tous les aveux d'une pudeur artificieuse, ont été exprimés par mademoiselle Mars avec une exquise délicatesse, que faisait ressortir encore la grossièreté des manières de Damas, qui jouait le Tartufe. Cet acteur, dont l'intelligence dramatique n'est pas douteuse, mais que la rudesse inflexible de sa voix, l'empâtement de sa démarche, l'inélégance de sa taille, et la disgrâce de ses gestes, rendent si dissemblable à Molé et à Fleury, qu'il a pourtant la prétention de remplacer, Damas, enfin, s'embarrasse peu de frapper juste, pourvu qu'il frappe fort.

Cette combinaison, bonne peut-être pour les soi-disant comédies de M. Duval, est insupportable dans les ouvrages de Molière, qui s'est contenté d'être naturel et de faire parler et agir ses personnages comme le bon sens et le goût indiquent qu'ils ont dû agir et parler.

Damas trouverait-il par hasard que la situation du quatrième acte de Tartufe n'est pas assez forte, et qu'il faut y ajouter encore par la lubricité exagérée de ses regards et le lascif emportement de son maintien? Cette scène terrible, que Molière s'est efforcé d'adoucir, et que les acteurs doivent s'efforcer d'adoucir encore, en sauvant, par la décence de leur jeu, la liberté des pensées et des expressions, ne ressemble plus maintenant qu'à un épisode de mauvais lieu; et, quand il rentre dans le salon d'Elmire, M. Damas n'est plus Tartufe, n'est plus ce qu'il doit toujours être : c'est un hypocrite de taverne.

Ce n'est pas dans le rôle de Valérie que mademoiselle Mars mérite le surnom d'*inimitable*. Le drame est un genre que les plus médiocres acteurs jouent avec le plus de succès : car il est merveilleusement joué de tous côtés. Nous avons eu occasion de voir la triste Valérie sur les petits théâtres de la capitale et de la banlieue, et toutes les nuances de l'aveuglement, toutes les tendresses de la cécité y ont été rendues avec autant de talent que sur la scène de la rue de Richelieu. Une madame Doyen, au théâtre de la rue Chantereine, et une des esclaves de la troupe ambulante de M. Seveste, *extra muros*, ont fait verser plus de larmes peut-être que mademoiselle Mars. Mais la sensibilité est-elle plus vive dans les cœurs de l'arrondissement que dans ceux du chef-lieu? C'est une question que la classe de morale de l'Institut devrait proposer au public. Peut-être aussi suffit-il d'être jeune et jolie pour rendre le rôle de Valérie intéressant? A la violence des émotions que le jeu de mademoiselle Mars a fait naître encore avant-hier, on pourrait croire que l'une de ces qualités n'est pas indispensable. Ces émotions devenaient même inquié-

tantes ; elles se sont heureusement terminées, comme l'a dit le sensible auteur de *Fanchon*, par une *abondante expectoration lacrymatoire* (historique).

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU FAUX RENDEZ-VOUS, OU PETITE AVENTURE D'UN GRAND HOMME, OPÉRA COMIQUE EN UN ACTE.

4 août.

Le maréchal Fabert (et non pas de Fabert, comme se sont obstinés à le dire Darboville et Desessarts), avant de se rendre à l'armée, conduit sa fille Amélie auprès de sa mère. Les voyageurs s'arrêtent dans une auberge afin de visiter un château voisin dont le maréchal vient de faire l'acquisition, et pour éviter la poursuite d'un jeune officier qui suit leur voiture depuis long-temps. Ce dernier feint de repartir, et revient bientôt dans l'auberge ; il veut avoir un entretien avec Amélie, qui a été frappée de sa bonne grâce et touchée de son assiduité, mais qui, en fille bien élevée, se renferme dans sa chambre en attendant le retour de son père. Le maréchal apprend qu'un billet doux a été adressé par le téméraire officier, mais il apprend en même temps que ce jeune homme est le neveu du maréchal de Rantzaw. Rassuré par la qualité du coupable, il lui accorde, sous le nom d'Amélie, le rendez-vous

sollicité. Fabert se trouve à l'entrevue, et, après avoir fait la leçon obligée à l'étourdi qui poursuit les belles sur la grande route, sans savoir leur nom, et qui a quitté son régiment sans permission, il unit les deux amans dont le mariage, du reste, avait été arrêté depuis long-temps par les grands parens.

Cet ouvrage est extrêmement faible; la musique l'est moins, et la bienveillance du public a fait le reste. Les auteurs, demandés avec empressement, se sont fait nommer. *Emile* pour les paroles, et *Emile Prosper* pour la partition (1). Cette pseudonymie fraternelle devrait permettre à la critique des observations sévères et méritées, puisqu'elle serait censée ignorer à qui elle les adresse. Mais la sévérité serait du pédantisme dans cette occasion. Imitons le public : le double début de ces deux jeunes frères l'a désarmé, et, de même, à titre d'encouragement, je félicite bien volontiers MM. Emile du succès qu'ils ont obtenu. Ils feront autre chose et feront mieux sans doute.

---

(1) MM. de Ginestet.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE MARIE STUART EN ÉCOSSE, OU LE CHATEAU DE DOUGLAS, OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES, PAROLES DE MM. ..... ET .... (1), MUSIQUE DE M. FÉTIS.

2 septembre.

Depuis long-temps déjà les comédiens, ci-devant sociétaires du théâtre Feydeau (car ils ont, dit-on, renoncé à leur acte de société, et attendent, pour que le régime de leur future administration soit fixé, que le siége de Saint-Sébastien ait été commencé, c'est-à-dire terminé), les comédiens, enfin, jouissaient du droit que leur avaient concédé les principaux auteurs de ce théâtre, de jouer les ouvrages que bon leur semblerait, sans égard à la date de leur réception. Les uns et les autres croyaient qu'on trouverait, dans cette mesure extra-légale, le moyen de relever les prospérités abattues du théâtre, par une de ces pièces qui attirent la foule et font sourire le caissier. Vain espoir ! il n'a été fait usage de cette concession que dans des intérêts privés, ou, ce qui revient au même, qu'en faveur d'ouvrages dont le public a fait prompte et bonne justice. Nous ne rappellerons pas ici *le Mariage difficile, Jenny la Bouquetière, le Muletier*, l'incroyable *Intrigue au*

---

(1) MM. Roger et Planard.

château, ni même *Leicester*, que quelques situations où l'on retrouverait M. Scribe, et la musique généralement gracieuse de M. Auber, ont soutenu quelque temps. Cette déplorable exhumation serait une preuve surabondante de notre remarque. Ceux qui sont morts sont morts; laissons en paix leur cendre, et occupons-nous des vivans. Deux pièces seules sont venues interrompre cette monotonie de revers, et les comédiens peuvent maintenant défendre le mauvais choix des ouvrages tombés par le succès des *Deux Sœurs jumelles*, il y a un mois, et celui de *Marie Stuart* avant-hier.

Il est assez remarquable que ces deux ouvrages soient du même musicien, peut-être aussi du même auteur, quoiqu'il ait gardé l'anonyme. Cette double réussite indique assez dans quel esprit les comédiens auraient dû exécuter la concession qui leur avait été faite. C'est aux hommes habitués aux succès qu'il faut demander des succès. MM. Planard, Scribe, Théaulon, Dupaty même, et d'autres qu'on peut ou qu'on ne peut pas nommer, auraient assurément trouvé dans leurs portefeuilles ou dans de nouvelles inspirations des ouvrages qui, semblables à ceux qu'ils ont déjà donnés, et soutenus de la musique de MM. Boyeldieu, Paër, Auber, Fétis, Hérold, auraient ramené à la rue Feydeau un public qui ne se contente pas de pièces nouvelles, et qui veut encore qu'elles soient bonnes, intéressantes ou gaies.

Non seulement les comédiens ne se sont pas attachés à ce sens spirituel du traité qu'on leur avait accordé, mais encore ils ont en quelque sorte répudié les moyens de prospérité, et ont anéanti le seul succès qu'ils avaient obtenu. Au lieu de monter avec soin les ouvrages nouveaux, ils en confiaient la destinée à ceux

de leurs camarades qui, à tort ou à droit, ne jouissent pas de la faveur publique; et lorsque *les Deux Sœurs jumelles* étaient dernièrement en pleine possession de la vogue, le caprice et l'irritation nerveuse de je ne sais quelle petite cantatrice, ont tout à coup arrêté les représentations de ce joli ouvrage. Par une suite de cette mutinerie enfantine, l'apparition de *Marie Stuart* avait été suspendue, et la reine d'Ecosse restait prisonnière dans le château de Douglas, parce qu'il avait plu à madame Rigault d'avoir de l'humeur. Madame Boulanger, qui n'en a jamais contre personne, s'est heureusement offerte pour remplacer le petit serin révolté, qui, au seul bruit de ce louable dévouement, est venu reprendre sa place dans la cage. Madame Rigault a fort bien fait pour elle-même, pour nos plaisirs et pour la troupe dont elle fait partie; mais si les réglemens du théâtre permettent, ou ne punissent pas sévèrement ces caprices séditieux, il faut renoncer à des succès. Que les premiers sujets se le persuadent bien : c'est en jouant souvent, c'est en jouant même de faibles rôles, au-dessous de leur talent, dans des pièces que le public accueille, qu'ils deviendront meilleurs, et qu'en se conciliant l'estime à laquelle ils prétendent, ils verront s'accroître la prospérité de leur théâtre. Ils viennent de remplir une partie de ces conditions à l'occasion de *Marie Stuart*.

Certes, Huet, Vizentini, Lemonnier pourraient assurer le succès d'un ouvrage qui serait confié au talent particulier de chacun d'eux. Ils ont donc fait preuve de zèle et de bon esprit en se chargeant, dans la pièce nouvelle, de rôles qui ne sont pas sur le premier plan, quoique importans, et en complétant ainsi le tableau que

mesdames Lemonnier et Rigault devaient presque entièrement occuper ; ils ont puissamment contribué au succès de l'ouvrage ; mais ce n'est point assez : il faut soutenir ce succès, et si les acteurs que nous venons de nommer abandonnent leurs rôles au bout de quelques représentations, comme ils l'ont fait plusieurs fois, leur retraite sera le signal de celle du public. Qu'ils persévèrent au contraire et ils en seront récompensés. Croiront-ils compromettre leurs talens, leur réputation ou, pour mieux dire, leur amour-propre ? Qu'ils se rassurent par d'illustres exemples : Lekain jouait souvent le rôle d'un des porteurs de chaises dans les *Précieuses Ridicules*, et c'est Larive qui faisait Grippe-Soleil dans le *Mariage de Figaro*.

Nous sommes, par devoir, chargés de défendre les plaisirs du public et les intérêts des auteurs. Le mérite de *Marie Stuart* et le succès qu'elle a obtenu, malgré les 25 ou 30 degrés de chaleur qui régnaient dans la salle, nécessitaient donc l'étendue de ces conseils. Il y a quelque dévouement de la part des auteurs à laisser jouer un ouvrage aussi important dans une pareille saison. Il pourra lutter contre les ardeurs de l'atmosphère ; c'est aux comédiens à soutenir un succès auquel ils ont déjà contribué. Il faut croire que l'idée première a été puisée dans un roman de Walter-Scott, intitulé *l'Abbé*. Il s'agit, là comme ici, de l'évasion de Marie Stuart, prisonnière, et les noms de quelques personnages ont été conservés. Du reste, les moyens de l'intrigue ne sont nullement les mêmes. Le château qui renferme la reine ne s'appelle plus Lochleven, mais Douglas ; l'Ecosse est toujours le théâtre de l'action et le voisinage de Kinross, le lieu principal de la scène. Marie entretient des

intelligences avec ses amis qui résident sur les bords opposés du lac, au milieu duquel est situé le château de Douglas. Elle n'a auprès d'elle que lady Fleming, miss Clary et le jeune Rolland, écuyer, envoyé par le conseil secret pour la servir ou plutôt pour surveiiller ses actions. Lady Douglas, hautaine et méchante, Randal, espèce de concierge-intendant, sont les geôliers de l'infortunée Marie. Mais ce vieux porte-clef aime à boire et courtise miss Clary; lady Douglas n'est pas difficile à tromper, et Rolland enfin est amoureux de miss Clary: elle n'est pas indifférente aux soins du jeune officier; mais ils s'aiment sans s'être avoué leur amour. Rolland même, rebuté par les froideurs apparentes et les railleries de miss Clary, s'est résolu à fuir. Pesonne ne peut sortir du château; mais Rolland a trouvé le moyen de dérober au vieux concierge la clef d'une petite porte qui donne sur les bords du lac, et que celui-ci, qui croit avoir perdu cette clef, a su remplacer aux yeux de lady Douglas. Si Rolland ne déclare pas ses sentimens et n'est pas payé de retour, il fuira dans la même nuit.

Telle est la position des personnages, lorsque Randal apporte de Kinross des modes et des chiffons qu'il a scrupuleusement visités avant de les introduire dans le château. Précaution inutile! Pendant sa visite, la marchande, dévouée à Marie Stuart, a glissé dans les vêtemens de Randal un petit billet que l'adresse de miss Clary finit par découvrir. Ce billet apprend aux captives que, si elles peuvent, cette nuit même, sortir du château, des barques, envoyées de l'autre bord du lac, les délivreront de leur prison. Mais comment quitter cet odieux château? Lord Douglas arrive inopinément; il est accompagné de lord Melville, jadis

courtisan et amoureux de la reine. Melville croit qu'elle ne peut pas régner en Ecosse, mais il voudrait protéger ses jours. Ils sont chargés de proposer à Marie d'abdiquer en faveur du régent. La reine repousse cette proposition avec fierté; mais, dans un entretien que lui a demandé lord Melville, n'ayant aucun autre moyen de sortir du château, elle lui confie le projet de son évasion, et l'impossibilité où elle se trouve, sans son secours, de gagner les bords du lac. Melville, partisan de cette évasion, et élevé dans le château de Douglas, découvre à la reine une issue secrète qui doit favoriser sa fuite. Il promet de se joindre lui-même aux amis de Marie et d'amener la barque, dont le départ de Kinross sera annoncé par des signaux. Il va sur-le-champ rejoindre lord Douglas, qui doit rendre compte de sa mission.

A peine est-il éloigné que miss Clary, instruite par Marie Stuart, veut aller reconnaître le passage indiqué par Melville. O douleur! la soupçonneuse lady Douglas l'a fait murer. Plus d'espoir! la reine ne peut sortir, et Melville peut être découvert, en débarquant, sans y trouver Marie, et être puni sans avoir sauvé sa souveraine; mais Rolland fait à miss Clary l'aveu de son amour; celle-ci l'écoute et lui avoue aussi qu'elle l'aime. Le jeune écuyer, transporté de bonheur, découvre alors à sa maîtresse la résolution qu'il avait prise de quitter le château, et lui fait part du moyen qu'il avait employé. On peut juger de la joie de Clary; elle promet à Rolland de l'épouser et le détermine à favoriser l'évasion de la reine. Il y consent.

Une fête préparée pour lady Douglas, le jour de la Sainte-Marie, sa patronne, a lieu devant la reine. La

châtelaine veut aussi humilier sa prisonnière par le spectacle de sa propre gloire, en même temps qu'elle l'a constamment sous les yeux et qu'elle semble lui procurer quelques plaisirs. Les paysans, lorsqu'ils apprennent qu'ils sont devant la reine, témoignent tout l'intérêt qu'ils prennent à son malheur, et bientôt les hommages, préparés pour lady Douglas, sont offerts à Marie, touchée et doublement émue dans ce moment par les hommages qu'elle reçoit et par les avis qui lui sont donnés, pendant cette fête, que les signaux convenus ont paru. Lady Douglas, furieuse de cette transposition de respects, ordonne à ses gens d'aller continuer la fête devant la maison de Randal, sur les bords du lac; la nuit est arrivée : elle a fait rentrer Marie Stuart dans ses appartemens : tout le monde se retire.

Au troisième acte, la fête continue dans le lieu indiqué. On voit de loin les montagnes écossaises, le lac borde le fond du théâtre. Les murs du château de Douglas et un balcon avancé complètent cette décoration qui, éclairée seulement par la lune, est d'un effet pittoresque. Les paysans, instruits, par Clary qui paraît à la fenêtre du balcon, que leurs cris troublent le repos de la reine, se retirent avec empressement, et Randal, échauffé par les nombreuses santés qu'il a portées à sa puissante maîtresse, lady Douglas, rentre dans sa maison située sur le bord de la scène, en face du château. Bientôt Marie Stuart, miss Clary, lady Fleming et Rolland sortent par la petite porte; Melville arrive, il envoie Rolland chercher la barque qu'il a laissée dans un endroit écarté de l'île. Ils comptent les momens de son retour; mais la voix de lord Douglas se fait entendre; il est envoyé de nouveau par le conseil pour s'assurer

de la personne de la reine; il éveille Randal et pénètre avec lui et sa suite dans l'intérieur du château. Les fugitifs, qui s'étaient un instant cachés, reparaissent, et Melville veut que la reine se serve de la barque qui a amené Douglas, et fuie aussitôt. Marie s'y refuse et ne veut point abandonner Rolland qui s'est dévoué pour elle, et dont elle veut attendre le retour. Il paraît, mais fuyant et poursuivi par quelques payans qui l'ont découvert. Ils vont sonner l'alarme au château; Marie Stuart se fait connaître à eux; ils tombent à ses pieds; la reine se jette avec ses amis dans la barque de Douglas, et disparaît au moment où toutes les croisées du château se garnissent des autres personnages témoins d'une fuite qu'ils n'ont pas su prévoir et qu'ils ne peuvent plus empêcher. Les paysans, rassemblés sur le rivage, accompagnent Marie Stuart de leurs vœux. La toile tombe sur ce tableau, dessiné à la manière de Sédaine, et qui a produit beaucoup d'effet.

On voit, par cette analyse, combien d'intérêt est répandu sur toute l'action. Les perplexités de Marie Stuart, rendues plus touchantes encore par le souvenir de ses malheurs; la fierté avec laquelle elle refuse d'abdiquer, ses railleries à lady Douglas, sa sérénité au milieu de ses infortunes, jettent un intérêt vif et soutenu sur son caractère, autour duquel sont habilement groupés les autres personnages. Les incidens sont ménagés et amenés avec art. Peut-être cependant, car la critique doit se montrer partout, la déclaration et la résolution de Rolland sont-elles un peu brusques, surtout après celles de lord Melville. La pièce est généralement écrite avec un soin que l'on ne remarque pas toujours au même degré dans les ouvrages de ce genre.

La musique fait honneur à M. Fétis ; elle a paru à la fois pleine d'expression et d'élégance. L'ouverture est originale et remplie de beaux effets. Au premier acte, l'air de Rolland, fort bien chanté par Lemonnier, et surtout l'air qui commence le finale : *Je suis votre souveraine*, ont obtenu d'unanimes applaudissemens. La romance en trio : *J'ai vu le beau pays de France*, doit avoir un prodigieux succès : le motif est gracieux et suave. Un autre trio, au moment où Clary est descendue dans le souterrain, d'une facture et d'une expression remarquables ; le finale, coupé par les chants des paysans et par une ronde que chante madame Rigault ont assuré d'une manière brillante le succès du second acte. Le musicien avait moins à faire au troisième ; cependant l'invocation, au moment de la fuite de la reine : *O céleste justice!* est d'un style sévère et touchant. Le chœur qui termine la pièce est d'un bel effet.

Les acteurs méritent aussi beaucoup d'éloges, Huet a soutenu le rôle de lord Melville de toute la noblesse de sa taille et de la chaleur de son jeu. Vizentini a tiré quelque parti du rôle un peu sacrifié de Randal. Lemonnier était élégant et sensible dans celui de l'amoureux Rolland. Madame Rigault a trouvé le moyen d'être naturelle sous les traits de miss Clary, et elle a chanté à ravir, comme elle chante toujours. Mais il n'y a aucune restriction dans les éloges que nous devons à madame Lemonnier ; gaieté, sensibilité, noblesse ; elle a mis dans son jeu l'expression et la grâce la plus convenable, et sa voix était à l'unisson du talent qu'elle a montré comme actrice. Darancourt et madame Belmont, dans les rôles de lord et lady Douglas, ont fait probablement tout ce qu'ils ont pu pour ne pas nuire

au succès d'un ouvrage qui ajoute encore à la réputation de ses auteurs et qui doit plaire aux comédiens ; car il doit long-temps attirer le public.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

LE MISANTHROPE, LA GAGEURE IMPRÉVUE, DÉBUT DE M. DELAFOSSE.

5 septembre.

L'admiration est donc inépuisable ! Il faut le croire, quand elle est méritée. *Le Misanthrope*, après cent cinquante-sept ans de représentations non interrompues, charme encore les auditeurs de **1823**, comme il charmait ceux de **1666**. Un siècle et demi n'a rien fait perdre à la fraîcheur de ce tableau ; imprescriptible empire du bon sens et de la vérité ! ce sont ces deux qualités qui distinguent tous les ouvrages du grand siècle ; ce sont elles qui leur assurent cette perpétuité de succès ; nous en sommes d'autant plus frappés aujourd'hui, qu'elles deviennent chaque jour plus rares, et le goût que l'on conserve pour Molière, particulièrement, est une nouvelle preuve que la vérité est nécessaire à l'homme et qu'elle lui est agréable.

Il était difficile de trouver un cadre plus propre à la peinture des travers et des défauts humains que celui du Misanthrope. Piron, dans la préface de la *Métromanie*, a exprimé d'une manière piquante et originale son admiration pour cette belle conception : « Un chasseur

« qui se trouve en automne, au lever d'une belle au-
« rore, dans une plaine ou dans une forêt fertile en
« gibier, ne se sent pas le cœur plus réjoui que ne dut
« l'être l'esprit de Molière quand, après avoir fait le plan
« du *Misanthrope*, il entra dans ce vaste champ où tous
« les ridicules du monde venaient se présenter en foule,
« et comme d'eux-mêmes aux traits qu'il savait si bien
« lancer. La belle journée du philosophe ! » Ce n'est pas
que le caractère du *Misanthrope* soit en lui-même vrai, qu'il soit commun dans le monde ; il n'est pas plus vrai que la satire, qui n'est qu'un moyen de dire la vérité, et, pour suivre la comparaison de Piron, ce caractère est comme le fusil qui n'est pas la mort, mais qui sert à la donner. Alceste est le moyen vraisemblable et théâtral dont Molière s'est servi pour faire entendre aux hommes des vérités dures et emportées que Boileau présentait sous une autre forme. Le *Misanthrope* est une satire dramatique : quoi qu'on en ait dit, Molière n'avait aucun modèle de ce genre sous les yeux. Il voulait présenter au public la probité, la franchise, la vertu en quelque sorte natives, afin de lui donner le droit de gourmander les vices et les ridicules ; on appliqua ce portrait à M. de Montausier qui disait lui-même qu'il voudrait lui ressembler ; mais Molière a été et devait aller plus loin, pour l'effet dramatique et dès lors la ressemblance cesse. Alceste ne se contente pas d'être vertueux et franc ; il est bourru, emporté, grossier même ; et M. de Montausier, choisi par Louis XIV pour gouverneur de son fils, ne pouvait être rien de cela. Le savoir-vivre est une qualité, il faut dire une vertu nécessaire dans le monde ; c'est le lien de la société, la condition première de son existence. La politesse est le

devoir principal de tout homme quelle que soit sa position, et elle n'empêche, d'ailleurs, ni la vertu ni la sincérité. M. de Montausier était à coup sûr vertueux et sincère, mais c'était un homme bien élevé et par conséquent poli; Alceste fait gloire de ne le pas être, et si son emportement est théâtral, ce que Molière cherchait, il n'en résulte pas que ce soit un modèle à suivre. Rien n'oblige à être brutal, et il l'est avec Arsinoé.

Mon cœur a beau vous voir prendre ici sa querelle,
Il n'est point en état de payer ce grand zèle;
Et ce n'est pas à vous que je pourrai songer,
Si par un autre choix je cherche à me venger.

Le public rit de l'humiliation d'Arsinoé; mais ce n'est point une excuse pour une si violente incartade. On rit encore de la leçon qu'Alceste fait à Oronte au sujet du sonnet, et on a raison, car rien n'est si plaisant; mais les expressions finissent par dépasser la mesure que les hommes bien élevés et d'un rang égal doivent toujours garder dans leurs relations. On ne peut pas traiter Oronte, même après son sonnet, comme on parlerait à l'auteur de *Faliéro*. Si j'insiste sur ces réflexions, c'est que l'exemple d'Alceste peut ne pas être sans inconvénient sur les jeunes gens qui aiment naturellement la vérité, et qui pourraient se croire autorisés par Molière à la dire comme le *Misanthrope*. Nul n'a le droit de la dire ainsi; Molière lui-même était un modèle de politesse. La société ne serait plus qu'une arène si elle supportait de tels défenseurs de la vertu; la vertu et la vérité y perdraient. Elles ont besoin, pour être fructueuses, d'être aimables dans leurs actes, douces dans leurs enseignemens. Tout en disposant le cadre le plus

large et le plus dramatique, Molière a donc exagéré, et à dessein, le caractère de l'homme sincère et loyal dans la bouche duquel il voulait mettre la satire du genre humain.

Cette exagération, au surplus, dans les traits principaux, paraît nécessaire au théâtre, et les chefs-d'œuvre de Molière en offrent plus d'une preuve. La perversité ne peut aller jamais aussi loin que dans *Tartufe*; le ridicule de Philaminte dans *les Femmes savantes* est extrême, outré même; et Bélise, sa belle-sœur, est une caricature. Mais c'est dans les développemens de ces caractères capitaux et dans les personnages qui les entourent que se retrouvent l'exacte observation des mœurs, la vérité du ridicule et toute la force comique. Orgon et madame Pernelle, Chrysalde et Martine font ressortir toute la gaieté d'un sujet qui, à force d'être vrai, pourrait être triste; et c'est sous ce rapport que ces deux dernières pièces l'emportent peut-être sur le *Misanthrope*, dont la représentation est toujours froide, et qui n'obtient qu'à la lecture le triomphe entier qu'il mérite. Aucun intérêt dans la conception, aucun incident dans la marche de l'ouvrage, ne viennent soutenir l'action du spectateur, charmé seulement du bon sens ou de la vivacité des traits satiriques. La raideur et la franchise d'Alceste aux prises avec la coquetterie et les ruses de Célimène sont une combinaison de la plus haute vérité, mais ne sont ni comiques ni intéressantes. Il fallait montrer qu'il n'y a point d'homme inaccessible à une passion quelconque, et que l'homme le plus fort a ses faiblesses. Peinture admirable et inutile! leçon perdue pour celui qui sent qu'il n'est point aimé comme il aime, et qui pourtant aime toujours!

C'est ce contraste qui rend le rôle d'Alceste si difficile à jouer et surtout à bien jouer. Il ne suffit pas de se fâcher contre Philinte et les marquis, contre Oronte et Arsinoé; une misanthropie monotone, des boutades sur le même ton, fatigueraient promptement un auditoire qu'aucune intrigue ne tient éveillé. Il faut faire ressortir toutes les nuances de la mauvaise humeur, et la bile échauffée d'Alceste ne peut pas se répandre toujours de la même manière. Il brusque Philinte, et il le peut; c'est son ami; il repousse Oronte, auteur ridicule; il se moque des marquis impertinens, étourdis; les avances de la prude Arsinoé le gênent et l'impatientent; il fait la leçon à chacun, mais une leçon différente, et il faut toujours que les manières distinguées de l'homme du monde dominent et tempèrent les brusqueries et les incartades de son tempérament bilieux et de sa verve satirique. Ce n'est pas tout encore, et sa position avec Célimène augmente toutes les difficultés de ce rôle. Alceste amoureux n'en est pas moins Alceste misanthrope. Il s'en veut à lui-même d'être esclave d'une coquette, et de ne pouvoir rompre les chaînes qu'il adore. Tour à tour tendre et emporté, soumis et grondeur, il éclate en reproches amers au seul soupçon de l'indifférence ou de l'infidélité; et, lorsqu'il en a acquis la double et triste preuve, il aime encore assez pour proposer un pardon, qui, heureusement pour lui, n'est pas accepté. C'est à l'occasion de ce rôle que Voltaire aurait dû dire que, pour être bon comédien, il fallait avoir le diable au corps.

M. Delafosse a abordé avant-hier ce terrible rôle, et cependant ce débutant ne paraît pas possédé du démon. Les détails où je viens d'entrer sur le caractère d'Alceste

serviront de base au jugement à porter sur ce jeune élève de l'Ecole royale de Déclamation. Il peut avoir vingt-cinq ans ; sa taille est au-dessus de la moyenne ; elle est libre et ne manque pas de grâces. Les traits de sa figure sont assez réguliers ; sa démarche et ses manières n'ont rien d'affecté. Ces qualités physiques ont dû faire concevoir d'heureuses espérances aux professeurs de l'Ecole ; elles ont été entretenues par des succès scolastiques et même par quelques succès publics sur le théâtre de la rue Chantereine. Enfin, M. Delafosse, après avoir partagé avec mademoiselle Mante le premier prix de déclamation au collége dramatique, s'est élancé sur la scène, soutenu de ces avantages d'un bon augure. S'ils ne lui ont pas assuré un triomphe complet, du moins ont-ils puissamment balancé les désavantages et les défectuosités sensibles des autres parties de son talent.

La physionomie de M. Delafosse n'a que peu d'expression, et elle paraît manquer de mobilité, quoique ce débutant semble assez bien entendre le jeu muet, et que la manière dont il dialogue annonce de l'intelligence. Ses gestes, qu'il ne multiplie pas, sont assez justes, à l'exception d'un mouvement qu'il a emprunté de Perrier et qui n'a ni grâce, ni vérité. A la fin des tirades, il lève le bras droit aussi haut qu'il le peut, et le laisse retomber pour exprimer l'emportement ou l'ironie. Ce défaut, que l'habitude de la scène et la réflexion peuvent adoucir, ne sont pas, par conséquent, des motifs suffisans pour éloigner M. Delafosse du théâtre; mais ce qui l'empêchera peut-être d'y rester ou d'y obtenir d'incontestables succès, c'est le peu de flexibilité de ses intonations. Il a eu tort, nous le

croyons, de choisir pour rôle d'un premier début celui du Misanthrope, qui, plus que tout autre, exige une très grande variété dans le débit. Aussi a-t-il, à peu près toujours sur le même ton, avec une voix sourde et voilée, débité des sarcasmes à tous les personnages, quoique la teinte des brusqueries du Misanthrope soit parfaitement nuancée. Il a mis quelque chaleur dans ses reproches à Célimène; mais il a eu peine à achever cette grande scène du quatrième acte, et ses forces l'abandonnaient évidemment. Encore une fois, M. Delafosse aurait mieux fait de choisir un rôle qui n'exigeât pas impérieusement, comme celui d'Alceste, les qualités dont le débutant paraît manquer : une grande étendue de moyens, et surtout une voix mordante et ferme. Sans doute ses moyens ont dû être neutralisés par le trouble qu'il éprouvait probablement, mais qu'il a su assez habilement déguiser, pour que le public n'ait pu apercevoir aucune émotion sur son visage.

Il faut louer M. Delafosse de n'avoir point cherché à exagérer le succès qu'il désirait avoir. Celui qu'il a obtenu était de bon aloi; ce succès a été faible, à la vérité; mais on lui a su gré de n'avoir pas rempli le parterre de ces claqueurs plus redoutables encore pour les talens naissans que les sifflets de la malveillance. S'il n'a point eu grandement à se louer de la bienveillance du public, du moins aurait-il tort de s'en plaindre. Il a été revu et applaudi de nouveau dans *la Gageure imprévue*. Il a joué décemment M. Déticulette; point de contre-sens, point de mauvaises manières; mais aussi sans gaieté, sans vivacité dans la repartie, et cependant M. Déticulette se moque fort galamment de ma-

dame de Clainville. La suite des débuts de M. Delafosse viendra confirmer ou infirmer une partie de ces observations dictées par le sentiment d'une justice bienveillante. Depuis long-temps il n'y a eu de débuts dans les grands rôles de la comédie; ceux de M. Delafosse ne manquent donc pas d'intérêt, et il ne faut point se montrer trop difficile quand on n'a pour perspective que Damas.

Mademoiselle Mante, qui jouait Eliante, a paru incommodée dans la scène du portrait; elle semblait éprouver une émotion considérable. Avec toute l'inquiétude que peut inspirer une aussi belle personne et une actrice qui donne beaucoup d'espérances, on se demandait ce qu'elle pouvait *avoir,* quelques personnes ont prétendu qu'elle *avait* mademoiselle Mars, qui, en effet, a été presque toujours charmante dans le rôle de Célimène.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ALINE, BALLET PANTOMIME EN TROIS ACTES, DE M. AUMER, MUSIQUE DE M. GUSTAVE DUGAZON, DÉCORS DE M. CICÉRI.

3 octobre.

L'analyse de ce nouveau ballet ne doit pas coûter de grands efforts aux rédacteurs des journaux. Elle sera complète lorsqu'ils auront annoncé que c'est l'*Aline* de M. Vial, un des plus jolis ouvrages de l'Opéra-Comique,

que M. Aumer a traduit pour le corps de ballets de l'Académie royale de Musique. La chorégraphie a donc aussi ses *arrangeurs!* Etait-il bien nécessaire, on pourrait ajouter même, est-il bien loyal de prendre la pièce d'un auteur vivant que chaque semaine on applaudit? de suivre littéralement cette pièce dans ses principaux effets, dans ses situations les plus piquantes, et de nuire probablement, par le succès qu'on obtient de cette manière, aux intérêts de l'ouvrage qu'on a calqué? Je ne sais ce qu'en pensent MM. Vial et Berton; assurément le ballet de M. Aumer n'ôte rien au mérite de leur *Aline*; mais cependant il est à croire que cette traduction chorégraphique, brillante de luxe et de fraîcheur, rendra pâle et froid l'Opéra-Comique qui renferme aussi des fêtes et des danses nécessairement inférieures à celles de l'Académie royale.

Sans doute, le sujet d'*Aline,* depuis le conte de Boufflers, appartient à tous ceux qui veulent exploiter pour le théâtre une des compositions les plus gracieuses de ce genre semi-érotique. Sédaine et quelques autres l'ont essayé; mais la pièce de Feydeau est seule restée, et M. Aumer, qui est loin de manquer d'idées dramatiques, aurait dû renoncer à traiter ce sujet, ou du moins trouver quelques combinaisons nouvelles, afin d'éviter les reproches que ne peut manquer de lui attirer l'imitation trop exacte de l'Opéra-Comique.

La marche des deux ouvrages est absolument la même, et le seul changement que M. Aumer ait apporté dans la situation des personnages est aussi inutile que léger. Il suppose qu'Osmin et Zélie sont mariés et ont un enfant, tandis que dans l'opéra-comique le capitaine des gardes et la confidente d'Aline ne sont encore

qu'amans. Il ne résulte de cette variante malheureuse aucun effet nouveau et dramatique, si ce n'est *un panier renfermant deux colombes qui se becquettent, et que l'enfant vient présenter pendant la fête du second acte, à Saint-Phar, que ce spectacle émeut.* M. Aumer fera bien de faire disparaître cet enfantillage érotique qui est aussi trop commun et trop usé.

La bataille du troisième acte, dans laquelle Saint-Phar combat le traître Sihiskar, est en action, et rappelle, comme tous les ballets de M. Aumer, les ouvrages de la Porte-Saint-Martin; c'est le défaut capital des compositions de M. Aumer, et si l'Opéra n'y prend garde, l'Académie royale de Musique ressemblera bientôt à une succursale des théâtres des boulevarts. Alfred-le-Grand se rapproche déjà beaucoup des mélodrames, et tout ce qui appartient à M. Aumer, dans le ballet nouveau, est infecté du mauvais goût mimodramatique. Gestes outrés, expressions fausses, moyens exagérés et bizarres, tout le faux-goût, enfin, qu'on remarque à l'Ambigu et à la Gaieté. Si Aline, déguisée en Provençale, veut s'approcher de Saint-Phar, ce n'est pas par un mouvement rapide, et, à la fois, naïf et timide, cela serait simple et vrai; mais elle traverse le théâtre en deux ou trois sauts, sur un seul pied, les bras étendus, ce qui n'est ni naturel, ni gracieux.

Un pas de sept, qui termine l'ouvrage, offre encore un exemple de bizarrerie que le goût ne justifie pas. Il est exécuté par quatre femmes, entre autres, qui tiennent de petits miroirs à sonnettes. Frappées par elles, ces sonnettes rendent des sons différens, et forment l'accompagnement obligé de l'air sur lequel on danse; c'est faire dépendre le succès de moyens grotesques et

étrangers à l'art. Quelques gens prétendaient que cette harmonieuse sonnerie rappelait tout le charme de l'horloge de la Samaritaine, et il y a quelque vérité dans cette comparaison exagérée. Peu importe à M. Aumer qu'il frappe juste, pourvu qu'il frappe fort. Il y a deux ballets dans chacun de ses ballets. Le goût est mécontent; mais les yeux sont éblouis. Son nouvel ouvrage est comme un kaléidoscope : il y a de tout; mais on n'y distingue rien que des choses fantasques.

Du reste, cet ouvrage a obtenu un succès incontesté; il faut l'attribuer au charme du sujet, au luxe incroyable, à la fraîcheur des costumes et aux défauts mêmes de l'ouvrage; car l'étourdissement que causent la rapidité, le fracas, le *fouillis* du mouvement que se donnent tous les acteurs, est encore un moyen de succès quoiqu'il ne soit pas louable. La musique de M. Gustave Dugazon n'y a pas nui non plus, et les talens de mesdemoiselles Bigottini-Aline, Noblet-Zélie, de MM. Montjoie-Saint-Phar et Paul-Osmin ont décidé la réussite d'un ballet qui pèche par surabondance d'efforts, par excès de ressources employées sans mesure et sans goût.

Mais ce qui a mérité d'unanimes et justes applaudissemens, ce sont les décorations de Cicéri. C'est un sujet inépuisable de surprise et de plaisirs que la variété et la richesse d'imagination de cet artiste si distingué, si modeste, si excellent à tous égards. Le palais et les jardins de Golconde sont d'une somptuosité et d'une élégance admirables, et rien n'est plus pittoresque et plus suave à la fois que le paysage provençal où la reine vient, sous les habits d'Aline, rappeler à Saint-Phar les souvenirs de sa jeunesse. Toutefois, le château qu'on aper-

çoit sur le dernier plan est d'une architecture tout-à-fait grecque, et nuit un peu, sous ce rapport, à l'effet local de ce délicieux paysage. Il n'est pas vraisemblable qu'Aline ait pu faire bâtir dans ses jardins un pareil monument; et, si la Provence en offre de semblables, peut-être aurait-il été mieux de ne pas pousser jusque-là l'imitation des lieux. M. Cicéri excusera cette objection, qui s'adresse avec toute la timidité du doute à la supériorité de son talent.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA NEIGE, OPÉRA COMIQUE EN QUATRE ACTES, PAROLES DE MM. SCRIBE ET GERMAIN DE LA VIGNE, MUSIQUE DE M. AUBER.

10 octobre.

Si la littérature en général, et le théâtre en particulier, n'avaient d'autre but et d'autre résultat que de procurer aux hommes une distraction plus ou moins prolongée (et c'est vers ce point qu'ils s'acheminent avec une affreuse rapidité), ils ne vaudraient pas la peine qu'on s'en occupât; il faudrait les ranger dans la classe de ces inventions puériles destinées à combler les vides et les loisirs du désœuvrement; mais, pendant longtemps, la littérature a été autre chose, et son influence sur les mœurs publiques lui donnait une importance que justifiait encore le génie de ceux qui la cultivaient.

Loin de nous la pensée que le théâtre est une école de morale dans le sens que les sophistes du siècle dernier y attachaient. Le théâtre ne corrige point les hommes et ne peut pas les corriger. Il y a au fond du cœur humain tant d'orgueil et de lâcheté que le repentir, la pénitence et la conversion ne peuvent s'opérer que par la crainte des châtimens présens ou futurs. On se rirait de la Justice si, à la fin des débats, le président d'une cour d'assises, au lieu de prononcer l'arrêt de condamnation, adressait à l'accusé une moralité pour lui prouver qu'il ne doit pas être criminel.

Mais le théâtre peut être considéré comme l'école des mœurs, dans le sens de l'influence qu'il exerce sur le goût, les habitudes et le ton général intimement liés à la pureté, à la stabilité des doctrines publiques et conséquemment à la tranquillité et au bonheur des états. Le théâtre reflète la physionomie de la société qui, à son tour, reçoit des productions dramatiques, une impression plus prononcée et qui se communique, par son moyen, à toutes les classes. On ne peut, du moins en France, bien connaître l'état de la société que par l'étude du théâtre; c'est un thermomètre moral qu'il faut consulter, et dans lequel on remarque ce qu'on observe également dans presque toutes les parties de l'ordre physique, action et réaction. Le théâtre augmente et communique l'impulsion qu'il reçoit du mouvement de la société. Quiconque ne voit dans un ouvrage dramatique, de quelque importance qu'il soit, que ses rapports purement littéraires; qui juge cet ouvrage seulement sur le plaisir qu'il lui a causé, sur le succès qu'il a obtenu, donne ainsi la preuve de son ignorance, de la sottise de son goût, de la futilité de son jugement.

Il y a moins loin qu'on ne pense de la gravité de ces réflexions à l'Opéra-Comique dont nous avons à rendre compte. Elles nous ont été suggérées par le succès *pyramidal* que vient d'obtenir le nouvel ouvrage de M. Scribe; nous l'en chargeons seul, parce que ses collaborateurs ne sont désormais, auprès de lui, que les satellites absorbés par la planète autour de laquelle ils gravitent. Si l'on n'examine, dans ce succès, que le succès lui-même, il faut se borner à annoncer que M. Scribe vient d'ajouter un nouvel opéra à l'immense collection de ses œuvres: le reste est l'affaire du chevalier Leblond et du caissier; mais si l'on veut faire connaître et expliquer les causes de ce succès, on ne peut les découvrir qu'en jetant les yeux sur l'état actuel de la littérature, du théâtre et de la société.

Le désir des surprises et des nouveautés est général, et l'avidité des émotions est telle qu'elle rend facile sur les moyens de s'en procurer. Tout est bon, pourvu qu'on produise de l'effet; et l'imagination, en pleine liberté, use largement de ce besoin d'une société sans doctrines fixes, et dédaigneuse des limites que le goût doit imposer aux plaisirs. Comment expliquer autrement les dernières productions de ce poète plein de talent, qui de la rêverie est tombé dans le délire? *Jean Sbogar* et *Thérèse Aubert* nous ont valu *le Cauchemar*, qui a encouragé *le Solitaire* et *le Renégat.* Au théâtre, *Clytemnestre* et *les Machabées*, accueillis par les applaudissemens unanimes des gens de goût, ont été suivis de *Saül* et du *Comte Julien*, où l'on aperçoit, avec la supériorité de talent, le désir de sacrifier à la bizarrerie des idées du jour. La tendre et touchante *Clari* est remplacée à l'Opéra par la fantasque et

défigurée *Aline*, et l'Académie royale de Musique nous menace même d'un *Ipsiboé*. Cet examen ne peut pas être poussé plus loin; mais il suffit pour démontrer que, méprisant désormais les conditions mises au succès, bravant les règles et les convenances, on ne se plaît que dans le bizarre, on ne triomphe qu'en éblouissant. Il faut faire de l'*effet*; c'est maintenant l'unique doctrine. Le théâtre Feydeau n'a pas voulu rester en arrière; M. Scribe connaît son siècle, et nous avons eu *la Neige*.

Louise, fille du grand duc de Souabe, est mariée secrètement au comte Ernest de Lemsberg, capitaine des gardes, dont on ne connaît ni la naissance ni la famille, ce qui est tout-à-fait naturel et vraisemblable; mais cette ignorance produit un *effet* à la fin de la pièce, et alors il n'y a rien à dire. Ce mariage secret, emprunté à la *Clara* de madame de Genlis, aurait eu besoin d'être expliqué. Comment la jeune fille d'un souverain peut-elle avoir contracté une pareille union sans mettre personne dans sa confidence? Comment ne cherche-t-on pas à excuser, à justifier une telle alliance par le détail des motifs et des circonstances qui l'ont accompagnée? Alors qu'on respectait le public, parce qu'il y avait un public qui voulait être respecté, on se serait cru obligé à quelques explications; le goût et les convenances gagnaient à ce que la curiosité perdait peut-être. Nous avons changé tout cela, et au lever du rideau, nous apprenons que la fille d'un roi est l'épouse d'un officier sans nom, et que cet hymen est ignoré de tout le monde.

Il l'est même d'une jeune fille d'honneur, Mathilde, baronne de Veydel, amie intime de la princesse : pâle

copie de la Victorine du *Philosophe sans le savoir*, Mathilde aime peut-être Ernest d'amour, peut-être aussi d'amitié; ce vague dans les sentimens fait de l'*effet*. Louise est promise au prince de Neubourg, bon, aimable, mais timide, gauche, ne connaissant aucun des usages du monde, pas même ceux de la politesse, ce qui est encore fort vraisemblable, et qui a confié le soin de son éducation à mademoiselle de Veydel. Ernest revient de l'armée, fort inquiet des assiduités du prince auprès de sa femme. On ne conçoit et on n'explique pas les motifs d'une jalousie qu'il ne peut raisonnablement éprouver, mais cela amène quelques *effets*. Le prince de Neubourg, charmé de la valeur d'Ernest, lui confère l'ordre royal de son pays aussitôt qu'il l'aperçoit; celui-ci accepte avec la même facilité les insignes de cet ordre, ce qui n'est pas dans les règles de la vraisemblance et de l'usage; mais comme il en résultera un *effet*, il faut l'approuver.

Le comte de Lemsberg a une querelle avec un courtisan en présence du grand duc et de sa fille. Cette irrévérence est punie de six mois d'exil, réduits ensuite à dix jours par l'intercession du prince de Neubourg, mais à la condition qu'Ernest fera des excuses publiques à la princesse. Il souhaite ardemment une entrevue secrète avec elle, et ne sait comment l'obtenir. Le hasard lui en offre les moyens. Le prince de Neubourg doit écrire à Louise, qui lui avait demandé un entretien particulier avec l'intention de lui avouer son mariage. Le prince, qui pousse l'ignorance des usages jusqu'au point de ne savoir pas écrire une lettre à sa future, charge Ernest de ce soin. Celui-ci profite de la commission; dans un billet à sens double, il demande à la princesse

un rendez-vous pour minuit dans ses appartemens ; et comme ce billet doit être contenu dans un bouquet offert à la princesse de la part du prince de Neubourg, si Louise, pendant la fête qui va avoir lieu, laisse tomber ce bouquet, ce sera la preuve du consentement qu'elle accorde au rendez-vous sollicité, situation prise entièrement de la scène du quart d'heure dans le *Magnifique*. On pense bien qu'elle le laisse tomber, et cet *effet*, qu termine le second acte, justifie tout ce qui l'a précédé. Le prince de Neubourg, qui d'abord n'avait pas lu le billet, l'a lu avant de le faire remettre, l'a approuvé, et croit ainsi que la princesse l'attend à minuit.

Pendant l'entre'acte, Louise a instruit Mathilde de tous les secrets de sa situation, et de l'entrevue qu'elle doit avoir avec Ernest. Mathilde, pour faciliter cet entretien, fait remettre au comte de Lemsberg une clef de l'appartement de Louise. Elle charge de cette commission le même jardinier qui a remis à la princesse le bouquet et le billet; mais, comme celui-ci les avait reçus du prince de Neubourg, c'est au prince de Neubourg qu'il va confier la clef. Louise croit entendre son époux dans le corridor qui précède sa chambre ; elle se précipite au-devant de lui!... Elle voit son père... *Effet*! Il veut causer avec elle de son prochain mariage avec Neubourg. Il est frappé du trouble et de l'effroi de sa fille ; il se retire. Mathilde va au-devant d'Ernest ; mais à peine est-elle sortie qu'Ernest arrive par les jardins. Ne sachant aucun autre moyen de parvenir jusqu'à l'appartement de Louise, il s'est emparé d'un traîneau, et a traversé le lac glacé. Qui donc a reçu la clef? Mathilde survient, et annonce l'arrivée d'Ernest ; elle l'aperçoit!... *Effet*!... Quel est donc l'homme qui la suit?

Louise et Ernest se cachent; le prince de Neubourg paraît... *Effet*!... Dans sa conversation avec mademoiselle de Veydel, le prince lui apprend qu'il l'aime; Mathilde, pour servir sa maîtresse, obtient de lui la promesse qu'il annoncera au grand-duc qu'il renonce à la main de Louise; il le promet et s'en va. Il faut que les amans se séparent; mais le prince, en se retirant, les a enfermés tous... *Effet*!... Reprendre le chemin des jardins?... Impossible; il est tombé une telle quantité de *neige*, que le lendemain on reconnaîtrait les pas d'un homme!... *Effet*!... Mathilde se dévoue; elle fait monter Ernest dans un traîneau; elle s'y attèle; Louise pousse le char; on traverse ainsi le jardin!... *Effet*!... Le troisième acte finit.

Ernest s'applaudit du succès de cette invention; mais Wilhem, le jardinier, a tout vu, sans pourtant avoir reconnu personne. Il veut instruire le grand-duc de cette découverte, qui doit lui attirer une récompense que sa ridicule ambition souhaite. Il ne veut pas confier à Ernest le sujet de l'entrevue qu'il désire obtenir du grand-duc, et comme il craint de dire des *bêtises*, il prie le comte de Lemsberg de le guider dans sa révélation. Ernest y consent, et doit porter la main à son jabot toutes les fois que Wilhem dira quelque chose d'inconvenant. Rien ne l'est davantage assurément que cette complaisance d'un grand seigneur pour un jardinier qu'il ne connaît pas; mais, comme à l'ordinaire, il y a un *effet* au bout de cette invraisemblance, il faut donc l'approuver. Le duc de Souabe consent à entendre Wilhem. Lui-même, qui n'a pas dormi de la nuit, a vu le traîneau passer dans le jardin. Il pense que c'est une espièglerie d'un de ses pages. Wilhem, en présence d'Ernest,

fait le récit de sa découverte ; à mesure qu'il avance dans ce récit, Ernest qui s'aperçoit combien il le compromet, lui fait le signe convenu ; Wilhem se dément à chaque instant... *Effet* ! Le grand-duc renvoie Ernest, interroge sérieusement le jardinier, et apprend de lui que c'est par la fenêtre de la chambre de la princesse qu'un homme et deux femmes sont sortis. Wilhem a entendu quelques mots entrecoupés... Mon époux !... mon père ! Le grand-duc se rappelant les répugnances de Louise pour le mariage, le trouble dans lequel il l'a vue pendant la nuit, est convaincu qu'il s'agit de sa fille, et qu'elle est secrètement mariée. A qui ? Wilhem lui remet un cordon bleu qu'il a ramassé dans le jardin ; c'est celui du prince de Neubourg !... *Effet* ! Le prince survient ; le grand-duc lui montre son cordon. Il le refuse. Il l'a donné le matin au comte de Lemsberg, auquel il vient d'en envoyer le brevet ; mais Ernest était absent, et ses gens ont annoncé qu'il n'avait point passé la nuit chez lui... *Effet* ! Plus de doute que Louise et Ernest ne se soient unis sans le consentement du père. Il veut les punir ; il fait venir les coupables, et leur apprend qu'Ernest est son fils !... *Effet* ! Ils tombent à ses pieds, privés de sentiment. Le grand-duc les relève ; et, s'adressant à sa fille, il les tire de cette affreuse situation par un jeu de mots :

> Oui, le comte est mon fils.... puisqu'il est ton époux.

Il pouvait faire mourir sa fille de saisissement ; mais il n'importe, il fallait un dénoûment à *effet* ; et cette horreur froide et inutile, puisqu'il approuve immédiatement le mariage, cette atrocité paternelle qui aurait été vingt fois sifflée, s'il y avait eu un public, a été ap

plaudie avec délire. La pièce a été aux nues et sans obstacles; car personne n'a été dupe d'un ou deux siffleurs qui se sont fait entendre dès le commencement de l'ouvrage, et si ridiculement qu'ils étaient évidemment destinés à rehausser le succès par l'apparence d'une cabale. Ils auraient pu se signaler plus à propos; mais alors ils étaient occupés à applaudir.

M. Auber, tout en se conformant à la bizarrerie du poëme, n'a pourtant pas cédé, comme dans Leicester, aux mauvaises tentations. Il a été plus lui, c'est-à-dire plus aimable, plus gracieux, plus expressif, et tel enfin que doit être le compositeur d'*Emma*. On sent bien aussi, dans cette partition, le désir de faire de *l'effet* par des choses *rossiniennes*, par de la manière et des accens tourmentés; M. Auber ne pouvait pas se soustraire entièrement à l'influence du poète, et la musique, plus encore que le drame, est soumise aux caprices de la mode et du faux goût. Mais, en général, cette nouvelle composition est charmante, et si nous ne citons pas quelques morceaux, c'est qu'il faudrait en citer trop parmi ceux que les loges ont justement applaudis. Je ne parle pas du parterre sur lequel il est impossible de jeter maintenant les yeux sans dégoût. Un morceau en canon à trois voix, placé à la fin de l'ouvrage, et destiné, à ce qu'il paraît, à remplacer *le chœur des banquettes*, car il faut de *l'effet* jusqu'au bout, a failli compromettre un instant le succès assuré de l'ouvrage. C'était un assaut de cadences et de roulades entre Ponchard et mesdames Rigault et Pradher, une imitation du dernier finale de *Tancrèdi*. On n'en a pas voulu, et je n'en parle ici que pour mémoire.

En définitive, ce succès rappelle celui des pièces de

Beaumarchais. Les moyens sont les mêmes. Se moquer du public en l'amusant : voilà ce qu'il faut maintenant pour réussir. La vraisemblance, les convenances, le goût sont à chaque instant choqués, mais on surmonte tous ces écueils gothiques par des *effets* et des quolibets. On peut appliquer à M. Scribe et à son public, ce que Gresset disait du public des auteurs de son temps, trop semblables à ceux d'aujourd'hui :

De l'esprit si l'on veut, mais pas le sens commun.

Tous les acteurs, sans exception, ont bien joué et bien chanté.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

PIERRE DE PORTUGAL, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES, DE M. LUCIEN ARNAULT.

23 octobre.

Il y a tant et tant de choses dans la pièce qui a été donnée avant-hier à la Comédie-Française, sous le titre de tragédie et sous le nom de *Pierre de Portugal*, que ce ne sera pas un médiocre effort de mémoire que d'en rapporter une analyse exacte et détaillée. Le succès qu e *Pierre de Portugal* a obtenu peut avoir de dangereuses conséquences pour l'art. Plus que jamais Voltaire pourrait s'écrier : *C'est l'abomination de la désolation* dans

le temple de Melpomène. Guidé par son goût plus que par ses exemples, je protesterai du moins avec force et avec persévérance contre l'envahissement dont le théâtre est de nouveau menacé. Le succès ne m'étonne ni ne m'arrête : j'en connais les moyens et la portée. Une critique loyale et mesurée, alors même qu'elle peut déplaire, doit être écoutée, et peut devenir profitable. Dédaignant, dans un pareil sujet, l'ironie, l'allusion et le sarcasme, je serai sérieux pour avoir raison : il ne faut pas compromettre et gâter une critique facile. Je n'opposerai aux exaltations de tout genre qui se sont déjà manifestées, que la modération et le raisonnement littéraire. C'est bien peu pour la multitude ; mais c'est le succès assuré auprès de ceux que la passion n'égare pas.

L'histoire de Portugal, au quatorzième siècle, offre un épisode à la fois singulier, touchant et terrible. Don Pèdre, fils du roi Alphonse, et veuf de Constance, sa première femme, épousa secrètement Inès de Castro, dame d'honneur de Constance, issue d'une famille illustre de Castille, et alliée aux souverains de l'Espagne et du Portugal. Il en eut deux enfans. Alphonse voulut punir cet hymen clandestin. La beauté, la candeur d'Inès, les grâces de ses enfans, l'empêchèrent de la faire périr, comme il l'avait d'abord résolu. Mais d'odieux courtisans obtinrent enfin son consentement, et poignardèrent Inès. Don Pèdre, réuni aux frères de sa maîtresse, saccagea les biens des assassins ; et, lorsqu'il monta sur le trône, quelques années après, il fit torturer et périr ceux qui n'avaient pas eu la prudence de s'éloigner de la Péninsule. Satisfait de sa ven-

geance, don Pèdre fit exhumer le corps d'Inès, et, l'ayant fait revêtir des insignes de la royauté, il obligea les seigneurs portugais à saluer comme reine celle qui n'avait pas pu ni dû porter ce titre. Voilà l'extrait succinct du récit historique.

Voici comment M. L. Arnault a présenté, sur la scène, les malheurs d'Inès et de don Pèdre.

Ce jeune prince revient à Lisbonne, vainqueur des Maures. Avant de voir son père, il a un entretien avec Alvar, son ancien gouverneur. Il apprend à celui-ci, qui le trouve inquiet et agité, et qui veut connaître le motif de son trouble, que, conduit par le hasard dans un lieu solitaire, il a rencontré, il y a déjà long-temps, une jeune personne nommée Inès, fille d'un vieux militaire. Don Pèdre, introduit dans cette famille sous le nom de Pierre, n'y est pas reconnu comme infant de Portugal. Il plaît à Inès qu'il adore, et le père de celle-ci, avant de mourir, consent à leur union. Don Pèdre, marié à Inès, l'a trompée toujours sur son véritable sort : elle se croit la femme d'un simple officier. L'auteur n'explique pas comment un mari et une femme peuvent vivre long-temps ensemble sans que celle-ci s'inquiète autrement de l'existence habituelle d'un époux qui paraît n'avoir ni famille ni amis, et qui ne peut partager la demeure conjugale. Il ne faut pas s'attacher à cette première invraisemblance sans laquelle le reste des combinaisons dramatiques de son ouvrage s'écroulerait.

Le précepteur Alvar est effrayé de cette confidence. Il rappelle à son élève qu'un ancien décret des rois de Portugal a prononcé la peine de mort contre toute

femme qui s'allierait clandestinement au sang royal. Don Pèdre le sait bien; mais ce qui le rassure, c'est que l'effet de ce décret peut être suspendu par le roi, tant que le conseil souverain ne l'a pas transformé en loi du royaume. Il confiera son secret à son père; il espère être pardonné.

Le vieux roi Alphonse paraît; il félicite son fils des victoires qu'il a remportées sur les Maures; il lui annonce que, pendant son absence, il a conclu son hymen avec la fille du roi de Castille, et que cet hymen doit anéantir la haine héréditaire qui subsiste entre les deux royaumes. Ce mariage est surtout conseillé par le ministre du roi (je ne puis pas dire son nom, car dans tout le cours de la pièce, on ne l'appelle que le ministre), que don Pèdre regarde comme son ennemi particulier. Le prince éloigne l'idée de ce mariage politique et veut conserver la liberté du choix de son épouse. L'ambassadeur d'Espagne survient et réclame l'exécution des promesses royales. Alphonse hésite. « Qui pourrait s'y opposer? dit don Diègue. — Moi, répond le prince; » et, après quelques bravades, respectueuses pour son père, insolentes pour le ministre et injurieuses pour l'ambassadeur, il se retire, menacé du courroux paternel. Don Diègue, resté seul avec le ministre, apprend de celui-ci la cause des refus de don Pèdre. Le ministre a été instruit de sa liaison avec Inès; il suppose seulement qu'elle est la maîtresse du prince. Il va la faire arrêter. L'ambassadeur lui propose de la conduire dans un cloître de l'Espagne; cette offre est acceptée, et ce conciliabule termine ainsi le premier acte, qui se passe dans une galerie du palais de Lisbonne.

Au second acte on voit Inès assise au milieu d'une

forêt, voisine de sa demeure et de la capitale, et à peine remise d'une longue maladie; elle se console, avec son fils, de l'éloignement de son époux, qu'elle croit encore à l'armée. Sa mère arrive et lui annonce que l'infant don Pèdre est de retour à Lisbonne avec ses troupes victorieuses, et que, par conséquent, Pierre ne peut tarder à revenir aussi. Inès se livre à la joie, et sa mère sort avec l'enfant, pour voir l'entrée des soldats, et apprendre quelque nouvelle de son gendre. Bientôt après, don Pèdre, toujours sous le nom de Pierre, se présente à Inès. A peine sont-ils ensemble, qu'on aperçoit une troupe de soldats qui se dirige vers la demeure d'Inès. Don Pèdre se cache en assurant Inès qu'il se montrera aussitôt, si, par hasard, elle court le moindre danger. Ces soldats sont conduits par le ministre qui interroge Inès sur sa position. Elle lui fait le récit que don Pèdre a déjà fait, au premier acte, à son gouverneur. Le ministre veut l'emmener, don Pèdre se précipite au-devant d'elle et ordonne au ministre de se retirer. Il obéit, à la grande surprise d'Inès qui ne conçoit rien au pouvoir que son époux exerce envers un homme aussi puissant. Don Pèdre alors se fait connaître à elle, et tout en lui conseillant de se rendre auprès du roi, il lui recommande de ne pas parler de leur mariage. C'est lui qui veut sur-le-champ en instruire son père. Il part précipitamment; Inès fait ses adieux à son fils et à sa mère qui étendent leurs bras vers elle pendant que les soldats la conduisent à Lisbonne.

Au troisième acte on revient dans la galerie du palais. Une scène postiche entre le ministre et l'ambassadeur d'Espagne apprend au spectateur que comme le

ministre craint que le roi ne fasse grâce à Inès, il va sur-le-champ faire transformer en loi de l'état, par le conseil souverain, le décret qui punit de mort toute liaison illicite et disproportionnée avec le prince héréditaire. Don Pèdre a un entretien avec son père, et, sans qu'on en sache le motif, il ne lui fait pas part de son mariage. Le roi interroge sévèrement Inès qui, pour la troisième fois, fait le récit de son histoire. Alphonse, touché de sa candeur et de son innocence, est disposé à lui pardonner, c'est-à-dire à l'exiler. Il exige d'elle qu'elle obtienne de don Pèdre son consentement au mariage projeté avec l'infante d'Espagne. Inès accepte, mais quand elle en parle à son époux, celui-ci s'y refuse avec plus de violence que jamais. Il ébranle même la résolution d'Inès en lui faisant observer qu'elle va se priver de son enfant. Bientôt tous les personnages rassemblés, don Pèdre déclare qu'Inès est son épouse; le ministre parle du décret, le prince répond que ce décret n'est pas une loi qui engage le souverain; le ministre alors montre la loi qu'il vient d'obtenir du conseil. Le roi, dont la clémence est enchaînée par cet acte, convoque un tribunal d'état qui doit entendre et juger les coupables en dernier ressort.

Le quatrième acte se passe dans la salle du conseil. Don Pèdre engage encore Inès à la persévérance; il ne peut pas vivre sans elle. Le conseil s'assemble; don Pèdre plaide sa cause et fait une quatrième fois le narré de ses liaisons avec Inès. On lui répond, et, en définitive, on somme Inès de déclarer si elle savait, avant son mariage, que celui qu'elle allait épouser était le prince de Portugal.... La pauvre fille voyant d'un côté l'exil avec la vérité, et de l'autre la mort avec le men-

songe, préfère pourtant un mensonge qui la fera mourir en portant le titre d'épouse de don Pèdre et de reine de Portugal. Elle déclare qu'en vain don Pèdre se cachait sous le nom de Pierre, et que c'est à l'infant qu'elle a donné sa main.

Elle est condamnée à mort. Don Pèdre menace ses juges des plus horribles tourmens, quand il sera monté sur le trône. Inès n'en sera pas moins reine; il l'a fera exhumer et la couronnera. Le roi, épuisé par tant d'émotions diverses, se retire, en suspendant toutefois l'exécution de la sentence jusqu'à ce qu'Inès, mieux conseillée, déclare de nouveau si elle persiste dans ses aveux. Le prince sort de son côté pour soulever le peuple en sa faveur.

Nous sommes dans la prison d'Inès au cinquième acte. Une seconde scène postiche, entre l'ambassadeur d'Espagne et le ministre, nous instruit que le roi est au plus mal. Don Diègue presse le trépas d'Inès et promet au ministre de magnifiques récompenses. Celui-ci le repousse : ce n'est ni la haine ni la cupidité qui le fait agir; c'est la raison d'état qui seule le détermine. On amène Inès; elle demande à voir son enfant; le ministre la refuse et lui conseille de mettre fin à ses jours le plus tôt possible à l'aide d'un poison déposé sur la table. C'est le meilleur moyen de terminer tous les embarras et d'empêcher la punition de don Pèdre, qui n'a pas réussi dans la tentative de révolte qu'il avait essayée. En effet, on vient annoncer, à tort ou à vrai, que l'émeute populaire a été repoussée. Inès, restée seule et désormais sans espoir, boit la coupe fatale.

Son fils et sa mère paraissent; elle leur fait d'éternels adieux et les renvoie; don Pèdre accourt, croyant

qu'il est temps encore de sauver Inès. Le peuple l'a secondé et a mis en pièces le ministre. Le vieux gouverneur, Alvar, arrive aussi précipitamment : Le roi est mort! Don Pèdre est roi; et, après quelques regrets indispensables sur le trépas précipité de son père, il revient à Inès qui expire dans de froides convulsions. On apporte à don Pèdre les insignes de la royauté; il pose la couronne sur la tête d'Inès, tombe à ses pieds ainsi que tous les assistans, et la pièce finit par ce spectacle.

Si je n'eusse pas mis en tête de cet article : *Premier Théâtre-Français*, on aurait pu croire, en lisant cette analyse, que c'était celle d'un mélodrame, et, malgré la précaution de l'intitulé, il n'en faut pas moins rester dans cette opinion. *Pierre de Portugal*, sans unité d'intérêt et de lieu, avec l'invraisemblance et la multiplicité des moyens, n'est autre chose qu'un mélodrame. Une ou deux scènes, vraies et touchantes, naissant naturellement du sujet, ne peuvent lui faire perdre cette qualification; le style même, qui peut ennoblir ou colorer des situations communes ou exagérées, est ici sans effet, déclamatoire et hérissé d'antithèses, il n'a d'autre couleur que celle de l'exagération et de la bouffissure. Quelques vers à *effet* ne sauraient infirmer cette opinion que viendront confirmer au contraire l'impression et la lecture de cet ouvrage. La pièce a été applaudie avec d'incroyables transports, depuis le commencement jusqu'à la fin, et le nom de M. Lucien Arnault a été proclamé par Lafon, qui a joué avec chaleur et sensibilité une grande partie du rôle de don Pèdre.

Mademoiselle Duchesnois, malgré son talent, n'est ni assez jeune ni assez jolie pour représenter Inès; il y

a des inconvenances théâtrales qu'il faudrait éviter, et celle-ci doit être placée au premier rang. Quant à Desmousseaux, Dumilâtre, Saint-Aulaire, Camille, Lecointe, madame Tousez et la petite Léopoldine, qui remplissaient les rôles de roi, ministre, gouverneur, ambassadeur, capitaine des gardes, mère et fils, ils ont débité, du mieux qu'ils ont pu, le fatras de déclamations et d'inutilités qu'ils avaient à dire. Il serait impossible de faire l'éloge de talens que plusieurs d'entre eux ne possèdent pas, et que les autres n'ont pas pu déployer.

Pour remplir complétement les fonctions de rapporteur et donner, ce qu'on exige impérieusement dans un premier article, la *physionomie* de cette représentation, il faudrait peut-être aussi faire mention de la foule qui a pu entrer gratis, long-temps avant celle qui se morfondait à la porte des bureaux; parler de quelques témoignages flatteurs qui ont accueilli, à son arrivée dans sa loge, le propriétaire de la salle, lesquels ont été réprimés par d'autres témoignages d'un genre tout contraire et semblables à ceux qui auraient pu se faire entendre pendant le cours de la pièce nouvelle; enfin, dire quelque chose des applaudissemens accordés à l'auteur, qu'on a découvert au fond d'une loge, et qui a été présenté aux bravos et aux complimens particuliers par le membre le plus illustre de l'Académie des Sciences et du conseil de l'Université; mais il n'y aurait rien de littéraire dans ce récit, et toutes ces choses sont des affaires de famille, d'amitié ou d'opinion, dont heureusement nous n'avons point à nous mêler.

De mauvaises pièces ont long-temps surpris la curiosité du public; mais elles portaient en elles-mêmes

les germes de cette curiosité. L'imbroglio de Timocrate et la perruque de Sylla justifient ou expliquent du moins la vogue momentanée de ces deux soi-disant tragédies. Mais *Pierre de Portugal* n'offre rien de semblable. C'est un mélodrame sans intérêt. Les trépignemens du parterre, les *pleurnicheries* de quelques femmes de chambre d'actrices, ne prouvent pas le contraire et n'imposent pas au fond de la société bien élevée qui compose la masse du public, au Thâtre-Français surtout.

On prétend que les ressorts de la tragédie sont déplacés, que les élémens de succès ne sont plus les mêmes. En admettant la vérité de cette assertion, soutenue par des gens bien intéressés à ce qu'elle soit réelle, il faut convenir aussi que ce n'est plus le parterre, aidé de quelques femmes trop sensibles, qui décide du destin prolongé des ouvrages. Depuis long-temps, il n'y a plus de juges au parterre ; on n'y trouve que des claqueurs. Le mépris qu'ils inspirent, justifié par les applaudissemens qu'ils accordent, ne permet pas de se laisser éblouir ; ils souillent la couronne qu'ils touchent ; et, s'il en était une qui fût justement méritée, ils la faneraient, comme la vérité :

Quand un menteur l'a dit,
En passant par sa bouche elle perd tout crédit.

Or, le monde littéraire, et il faut entendre par-là la bonne compagnie qui ne va point au parterre, et les gens de goût, même parmi les amis de M. L. Arnault, ont avoué, les uns avec franchise, les autres avec une réserve qu'on ne saurait blâmer, que *Pierre de Portugal* est un ouvrage trop plein d'invraisemblances et d'absurdités pour inspirer un véritable intérêt, et que

le style boursouflé de cet ouvrage ne peut couvrir l'extravagance des situations.

S'il faut en croire les jeunes et irréfléchis partisans des doctrines du jour, notre théâtre est trop pâle; les auteurs que l'on cite pour modèles ont été trop timides et retiennent leurs imitateurs dans les liens de la monotonie et de la langueur; il faut des émotions plus vives, qu'on ne peut plus trouver chez les Grecs et chez les Romains. Mais, quoi donc? a-t-on repoussé le *Cid*, *Bajazet*, *Warwick*? *Zaïre* est-elle Grecque? Est-ce une Romaine qu'*Athalie*? Et ces ouvrages n'offrent-ils aucune pitié, aucune terreur? Est-ce une chose peu touchante que le pardon de Gusman, et la mort de Tancrède? Venons au fait. Vous colorez de sophismes vos desseins cachés. Vous n'osez pas dire le fond de vos pensées; mais vous voulez secouer l'autorité des règles, ou, pour mieux dire, celles de l'expérience et de la raison. Les entraves de notre poétique, pensez-vous, sans oser l'avouer encore ouvertement, gênent votre essor, et il vous est désormais impossible d'avoir du génie dans les vingt-quatre heures, dans le même lieu et avec une action simple.

Quels chefs-d'œuvre le code poétique a-t-il empêché d'éclore? La pureté du goût et des formes rend timoré, selon vous. Le dénoûment de *Rodogune* prouve-t-il la timidité de Corneille? Il vous faut des émotions vives et nouvelles. Ducis s'est-il écarté de la régularité de notre théâtre, en présentant des tableaux tout nouveaux sur la scène, et n'a-t-il pas su faire plier les conceptions de Shakspeare aux obligations du poëme français? Si l'on peut lui adresser quelques reproches,

ce n'est pas du moins sous ce rapport. Vous ne voulez plus des Grecs et des Romains ; vous n'avez pas dit cela pour *Régulus* et pour *Sylla*, et vous avez été obligés d'applaudir *Clytemnestre*. Qui vous empêche d'ailleurs de puiser dans l'histoire étrangère et dans les événemens domestiques ? *Les Templiers*, *Saint-Louis*, *les Vêpres Siciliennes*, n'ont pas été sifflés. Prenez où vous voudrez les sujets de vos poëmes ; produisez des situations neuves ; mais mettez du bon sens dans vos conceptions, de la raison et de la vérité dans vos personnages ; soyez écrivains surtout, et, pour parvenir plus sûrement à toucher et à plaire, soyez réguliers et cessez, en dédaignant, contre vos intérêts, les lumières de l'expérience et du bon sens, d'appuyer vos sophismes et vos ouvrages sur l'autorité de l'enfance et de la barbarie de l'art. Autant vaudrait préférer aujourd'hui, pour la législation moderne, les Capitulaires de Charlemagne aux ordonnances de Louis XIV et du recueil de nos lois.

Rien ne prouve mieux la justesse de ces réflexions renouvelées que la tragédie nouvelle. Les fautes sont presque toujours punies par elles-mêmes. C'est parce qu'il s'est écarté des règles que nous venons de retracer, et qui ne sont autre chose que le bon sens, le goût et la connaissance des mœurs nationales, appliqués à la littérature, que M. L. Arnault a produit un ouvrage passablement extravagant, et par conséquent dénué de l'intérêt dont il voulait le remplir. L'esprit ne peut être touché que de ce qu'il croit ; et c'est en l'amenant par la vraisemblance à l'impression que vous voulez lui faire éprouver, que, préparé peu à peu

à la recevoir, il accepte cette émotion quand elle se présente. L'inconséquence des situations, la brusquerie et la multiplicité des moyens sont donc de mauvaises et inutiles ressources pour toucher le spectateur. Peu et bien, c'est la doctrine du véritable drame; beaucoup et mal sont, au contraire, synonymes.

M. L. Arnault, en abordant le sujet d'Inès de Castro, a essayé de ne pas rencontrer Lamothe; il a, si je puis le dire, retourné la tragédie de cet auteur. Au lieu d'Inès, épouse cachée de l'infant de Portugal, exposée par cet hymen clandestin, à la vengeance des lois, obtenant du père irrité de son époux sa grâce et celle de ses enfans qui tombent aux genoux du vieux roi, périssant enfin après le pardon qu'elle a obtenu, c'est un prince voulant faire valider, par les prières ou la violence, un mariage disproportionné qui compromet les intérêts de son royaume, et exposant, sans danger pour lui, les jours de son épouse. Ce déplacement d'intérêt est une fausse combinaison. Au théâtre, c'est par la femme surtout que l'amour nous émeut. Atalide, Zaïre et Aménaïde sont bien autrement touchantes que leurs amans, et cependant le poète a toujours senti qu'il fallait que l'amant partageât le sort de sa maîtresse. Bajazet, Orosmane et Tancrède ne survivent point aux objets de leur tendresse; ils seraient repoussés par le spectateur, qui attend une double catastrophe.

M. L. Arnault, pour éviter Lamothe, s'est privé ainsi d'un moyen capital dont l'absence obligée devait même l'arrêter tout d'abord. C'est *Pierre de Portugal* que nous allons voir, et c'est Inès qui fixe tous les regards; c'est elle qui périt, quoiqu'elle ne soit pas le personnage principal; et nous savons que l'auteur de sa

mort ne l'accompagne pas au tombeau. Le cœur n'est pas satisfait. Le poète a beau s'écrier :

Les pleurs, sois-en bien sûr, sont pour celui qui reste.

Tout cela peut être vrai pour la déclamation; mais, dans l'exigence et l'ordre des émotions, l'action n'est pas complète.

Il faut, pour justifier Inès d'avoir épousé l'infant de Portugal, que personne n'ait pu l'avertir de son erreur. Le prince, qui venait la voir chaque jour, a donc pu ne mettre personne dans sa confidence, pas même son vieux gouverneur? Il n'était donc pas surveillé alors par cet odieux ministre, qui le persécute ensuite sans raison suffisante? Le père et la mère d'Inès ont donc pu confier les destins de leur fille à un inconnu? Inès s'est mariée et a vécu avec un homme qui allait et venait sans cesse, sans qu'elle s'informât de ses fréquentes absences et de ses prompts retours? Aucun ami de Pierre n'a assisté à son mariage; il n'y en avait même pas du côté de la future; car, si un seul eût été présent, il pourrait venir déclarer qu'au moment de l'hymen Inès ignorait le rang de son amant, et le conseil ne pourrait pas, par conséquent, la condamner à mort au quatrième acte. Comment n'interroge-t-on pas la mère au moins, qui pourtant se présente pendant la séance du tribunal? Ce ne sont point ici des suppositions qui pourraient être rejetées dans l'avant-scène; c'est la pièce dans sa plus grande partie; et l'auteur aussi, embarrassé de tant d'invraisemblance, s'est bien gardé d'en dire un seul mot : c'est un moyen commode et nouveau de bâtir une tragédie.

Pourquoi l'infant, qui, à la fin du second acte, et lorsque Inès doit paraître devant le roi, défend à sa femme de parler de son hymen, et qui dit avec raison :

En instruire mon père est un devoir pour moi,

n'en ouvre-t-il pas la bouche à son père, et laisse-t-il Inès arriver dans la persuasion que cet aveu nécessaire a été fait? C'est, répondra M. L. Arnault, pour amener le finale du troisième acte et produire *un effet*. La belle chute! Et croit-on produire d'autres émotions, par de semblables moyens, que celles que le bon sens repousse aussitôt?

C'est encore un moyen de mélodrame que ce décret transformé, en un tour de main, en loi de l'état, et présenté à point pour amener un *effet*. Le jeu de l'auteur est ici trop visible et glace le spectateur. La mort inopinée du vieux roi est de même un ressort indigne de la tragédie. C'est se moquer du public que de dénouer un poëme par une apoplexie; mais le public, au surplus, n'est pas dupe de ces charlatanceries dramatiques, et il paie par de la froideur l'extravagance des combinaisons.

Mais ce qui augmente la confusion des idées, ce qui détruit jusqu'à l'apparence de l'intérêt, c'est la folle résolution que prend Inès de déclarer qu'elle connaissait le rang de l'homme qu'elle épousait. Cet échafaudage de mensonges auxquels elle se livre, malgré les instances de son époux, anéantit toute pitié pour elle. En vain don Pèdre lui dit :

Je régnerai demain.

Rien ne l'arrête; elle aime mieux mourir infante de

Portugal et ne plus voir son époux, sa mère et son enfant, que d'attendre quelques instans, de dire la vérité et de conserver la douceur de son caractère et l'innocence dont elle faisait parade auparavant. C'est donc l'ambition ou l'exaltation de faux sentimens de vertu qui la détermine dans un pareil moment ! Toute cette combinaison, destinée à amener la mort d'Inès, est tellement absurde, choque à tel point le bon sens, que ce serait aussi manquer de sens que de s'y arrêter davantage.

Ce D. Pèdre, qui ne fait que menacer tout le monde, sans agir fructueusement ; qui dit, au quatrième acte, comme un rodomont :

> Je pars désespéré... je reviendrai terrible,

se laisse arrêter par les soldats du ministre, n'empêche pas le trépas d'Inès, et est si peu terrible, excepté dans ses paroles, qu'il ne punit personne. Son père est mort, l'ambassadeur d'Espagne est en fuite, et le ministre a été mis en pièces par le peuple, sans que le prince y ait participé en rien.

Ce sont toutes les extravagances inutiles, tous les sentimens faux ou exagérés sur lesquels repose *Pierre de Portugal*, qui causent la froideur, et, pour être juste, peut-être faudrait-il dire l'ennui que cet ouvrage inspire. Ils ne sont pas détruits par la scène du deuxième acte, où l'infant se fait connaître à Inès, et celle du troisième acte, où Inès est interrogée par le roi. Ces deux scènes soutiennent, à la vérité, la première partie de cette tragédie, mais ne peuvent réparer toutes les inconséquences qui les précèdent et qui les suivent.

Je n'ai pas épuisé, à beaucoup près, les remarques qui naissent de tous côtés sur l'extravagance des combinaisons, la folie ou l'exagération des situations et des sentimens répandus dans cet ouvrage. Si la pièce reste encore quelque temps au théâtre, ce qui est douteux (malgré les efforts dont les comédiens nous menacent pour la soutenir), j'y pourrai revenir; le sujet est inépuisable; mais j'ai dû courir au plus pressé. Il fallait se hâter de soutenir publiquement le jugement privé des connaisseurs; venger le silence des loges, des trépignemens du parterre, et montrer aux claqueurs pourquoi personne n'était dupe de leurs ridicules transports; cette tâche facile et ingrate n'est pourtant pas encore achevée! il reste à parler du style de la tragédie nouvelle. C'est un procès qui doit se juger *pièces sur table.* Les plus enthousiastes doivent se taire devant les faits. Ils prétendent que le style de *Pierre de Portugal* est *voltairien*; j'ai annoncé qu'il m'avait paru sentencieux et boursouflé, rempli d'antithèses et de déclamations. Un peu de mémoire et de courage montrera de quel côté se trouve la vérité.

Voltaire, qu'on invoque toujours quand il s'agit de justifier les coups de théâtre et les effets dramatiques, amenés à force d'invraisemblances; Voltaire, sur l'exemple duquel on s'appuie sans cesse pour excuser l'emphase, les remplissages, les lieux communs philosophiques; Voltaire, enfin, mérite bien une partie de ces reproches; mais ces défauts si graves et si dangereux sont habilement déguisés; la noblesse ou l'élégance de l'expression demande presque toujours grâce pour la fausseté ou l'exagération de la pensée; il se tire d'une invraisemblance par une tirade brillante, et

la critique est souvent, avec Voltaire, dans la position de cet auditoire, profondément ému par l'éloquence déclamatoire d'un prédicateur, auquel, dit-on, Voltaire lui-même criait, tout en pleurant : « Ne le croyez pas; il ne sait ce qu'il dit ! »

M. L. Arnault, que nous ne voudrions point décourager par nos critiques, mais envers lequel nous montrons une sévérité littéraire d'autant plus grande que l'indulgence et les transports irréfléchis de ses amis sont pour lui de dangereux écueils, ce jeune auteur, dis-je, a des idées dramatiques, et sa pièce est conduite avec plus d'art qu'on ne devrait en attendre de l'inexpérience de son âge. Peut-être aussi cette expérience anticipée doit diminuer les espérances qu'on pourrait concevoir; mais ce qui semble s'opposer à des succès honorables et durables, c'est la manière qu'il paraît avoir adoptée en écrivant. J'ai déjà remarqué, à l'occasion de *Régulus*, que le style de cette tragédie, préférable du reste, quoiqu'elle soit bien faible, à celle qui nous occupe, était lâche, guindé et sentencieux; M. Arnault a exagéré ces défauts dans *Pierre de Portugal*. Il ne procède que par l'opposition et l'antithèse dans les idées et dans les mots, ou par le redoublement des expressions qu'il prend pour de l'éclat.

Vous *travaillez* pour vous en *travaillant* pour eux.
Nous *souffrirons* tous deux, mais vous *souffrirez* moins.
En pleurant *mon absence*, attendait *mon retour*.
Aux combats de *l'honneur*, *l'honneur* a répondu.
Dans ses *vainqueurs* d'hier, ses *vainqueurs* d'aujourd'hui.
Je désire *la paix*, mais sans craindre *la guerre*.
Tu n'étais *nulle part*, je te voyais *partout*.
L'hymen *nous unissait*, le devoir *nous sépare*.
Je tremble de *punir*, et ne puis *pardonner*.

La *vertu* fut pour elle et le *crime* pour moi.
Pour la faire *innocente*, il se fait *criminel*.
Dans l'épouse d'un *fils*, épargnez votre *fils*.
Je vous rends *votre fils*, en mourant pour *le mien*.
Ah ! par leur *barbarie*, ils me rendront *barbare*.
J'ai vécu *sans reproche* et meurs *sans repentir*.
Vous gémissiez *hier*, vous régnez *aujourd'hui*.

Il serait facile de multiplier les citations de ce genre, car, d'un bout à l'autre de la tragédie, on ne rencontre que des vers semblables. Le second hémistiche offre toujours le contraste parfait des mots et de la pensée contenus dans le premier, et qui sait celui-ci, peut achever l'autre avant le personnage qui parle. Quelquefois même l'antithèse est double dans le même vers :

Ton *absence* est la *mort*, ta *présence* est la *vie*.
Le retour d'un *vainqueur*, et *l'exil* d'un *proscrit*.
Contre vous, désormais, *c'est en vous* que j'espère.

Quand M. L. Arnault quitte cette figure, c'est pour tomber dans les sentences et la déclamation.

Mon bras est à l'état, mais mon cœur est à toi.
L'amour fait un héros, le temps seul fait un sage.
Enfant pour la chérir (la patrie), homme pour la défendre.
Ta présence est pour moi plus que la vertu même.
J'imiterai ton fier patriotisme ;
Oui, l'amour d'un héros fait naître l'héroïsme.
L'épouse d'un héros se doit à la patrie.
La clémence des rois est encore leur justice.
J'eus les vertus d'un chef et le cœur d'un soldat.
La vie est un néant, le monde est un désert.

Nous connaissons à merveille le prix d'une maxime à propos amenée, et toute la valeur d'une pensée noble présentée sous la forme d'une sentence ; mais nous sa-

vons aussi combien il est facile de déguiser la stérilité de l'imagination par l'emploi de ce moyen, l'absence d'idées grandes et justes par l'enflure des mots, et on ne saurait dire combien est fatigante cette redondance continuelle de paroles prétentieuses, et travaillées dans l'intention de couvrir le vide et l'absurde des pensées. Cette manie de prodiguer les sentences conduit inévitablement à l'emphase. Outre les exemples qu'on en trouve déjà dans ce que nous venons de citer, et encore une fois, je pourrais en citer bien davantage, voici encore quelques vers qui dénotent plus clairement l'abus de cette manière :

Don Pèdre regrette, avec son gouverneur, le temps

> Où, par sa bouche instruit des devoirs les plus saints,
> Sa jeunesse rêvait le *bonheur des humains.*

Il a fait un grand profit des leçons d'un si digne homme ; et ne dirait-on pas de Néron, maître de l'univers, parlant à Sénèque ? Il ne s'agit pourtant que d'un pauvre petit prince de Portugal, au quatorzième siècle. Cela serait ridicule aujourd'hui. Qu'est-ce donc en le reportant à l'époque ?

> Je lègue à ce héros digne de me survivre,
> Votre bonheur à faire et mon exemple à suivre.

C'est le vieux roi qui parle ainsi de son fils et de lui. La modestie n'était pas la vertu des souverains du Portugal, à ce qu'il paraît, et il y a dans ces deux vers autant d'absurdités que de mots. Alphonse n'a donc pas fait le bonheur de ses sujets, puisque *ce bonheur est à faire*, et alors quel est donc l'exemple qu'il laisse à suivre à ce héros digne de lui survivre? Le mot propre

était : *à achever* ; mais voilà comme le désir de faire des vers à *effet* amène l'impropriété des expressions, et, par nécessité, l'absurde.

> A la licence seule apportant des entraves
> J'ai voulu des sujets et non pas des esclaves.

Encore de l'emphase et des vers plaqués pour étourdir les uns et pour avertir les applaudissemens des autres. S'agit-il de Louis XVIII et de la France au dix-neuvième siècle, ou du roitelet de Lisbonne en 1330? Et voilà une allusion à la Charte bien à propos amenée, quand il est question d'un souverain absolu qui a remis un pouvoir despotique à un prêtre.

> Et des biens du *présent*, j'ai doté l'*avenir*.

Cela se comprend si peu, malgré les applaudissemens des claqueurs, que je défie qu'on donne de ce vers une explication admissible, si ce n'est la prédilection de l'auteur pour les oppositions et les *concetti*, et même celle qu'il affecte pour les deux mots en *italique*; car on les retrouve encore dans le cours de la pièce :

> Si le *présent* s'obstine à me calomnier,
> L'*avenir* prendra soin de me justifier.

Mais continuons. L'ambassadeur d'Espagne dit que les Castillans et les Portugais doivent,

> En terminant la guerre,
> Se réconcilier pour le bien de la terre.

L'Espagne et le Portugal, il y a trois cents ans, et avant la découverte du Nouveau-Monde, influer, par

leurs querelles ou leurs alliances, sur les destinées de l'univers! Que dirait donc M. Arnault de Rome et de Carthage, de la France et de l'Angleterre? Mais si, pour donner de l'éclat à ses vers, il enfle l'importance de deux pauvres provinces, il rabaisse, par une comparaison, l'empire de Neptune.

Des voiles, des cités sortent du sein des eaux,
L'Océan s'apprivoise. . . . .

Le but de toute figure, dans un sens favorable, est d'agrandir et d'élever l'objet comparé. Voltaire a dit de l'âme de Henri IV :

Semblable à l'Océan qui s'apaise et qui gronde,

image noble autant que juste et élevée. Mais l'expression *s'apprivoise* à propos de l'Océan, offre quelque chose de trivial, de mesquin et de ridicule. C'est ainsi que, par la funeste habitude de l'enflure des mots, on avilit la grandeur des choses.

. . . . Mon crime est sans excuse,

dit Inès à ses juges quand elle veut, si follement, être condamnée après avoir fait un mensonge;

Et si vous m'acquittez, c'est moi qui vous accuse.

Les accuser, de quoi, et devant qui?

Ah! qu'il me serait doux de voir *sur la patrie*,
Mes bienfaits répandus par cette main chérie!

Les bienfaits qu'on répand sur la patrie ne peuvent

s'entendre que des lois, des institutions, des monumens d'utilité publique. C'est *sur mes sujets* qu'il fallait pour être juste, et c'est le devoir d'une reine de répandre des bienfaits sur ses sujets; mais *patrie* a plus d'éclat, c'est-à-dire plus d'emphase et d'impropriété.

Cette impropriété d'expressions, habituelle chez l'auteur, se fait sentir bien davantage quand il fait parler l'enfant d'Inès, et cela devait être.

L'histoire qu'avec toi j'étudiais naguère.

Naguère! dans un enfant de cinq ou six ans, et l'étude de l'histoire à cet âge!

Veut-on des lieux communs, de ces idées et de ces vers qu'on tolérerait à peine dans une tragédie de collége?

Un monarque est bien grand quand son peuple est heureux.
La sûreté du peuple est le devoir des rois.
Ce qui sauve un état ne fut jamais un crime.
Ainsi que le chagrin, le plaisir a ses larmes.
S'ils ne font des ingrats (les rois), ils font des malheureux.
Homme, avant tout, ma tâche est d'être humain.

M. Arnault ne trouve jamais le mot juste, parce qu'il ne sait pas toujours ce qu'il veut dire, ou qu'il cherche à déguiser la faiblesse ou la platitude des idées par la bouffissure des mots. J'ai déjà cité plusieurs exemples d'impropriété d'expressions. En voici d'autres :

Le courage vieillit, la gloire est immortelle.

On peut avoir du courage à quatre-vingts ans, et M. de Malesherbes, pour ne citer que lui, n'a pas manqué

de courage sur l'échafaud. Aussi, n'est-ce pas la pensée de l'auteur; il voulait dire seulement que les forces s'affaiblissent par l'âge, ce qui est commun; mais *courage* ne veut pas dire vigueur.

Inès recommande à don Pèdre, dont elle va se séparer, de ne pas oublier que

Pauvre elle l'épousa, riche elle l'a quitté.

On pourrait croire, par la construction de ce vers, que c'est Inès qui était riche quand elle a quitté don Pèdre; mais sans s'arrêter à cette amphibologie, le mot *riche* est-il l'expression propre, quand il s'agit du prince royal?

On peut briser nos cœurs, mais non les désunir.

Est-ce que ce qui est brisé n'est pas au moins désuni? Les soins de ma famille, dit Inès,

Rappelèrent en moi ma force ranimée,

Quand les forces sont rappelées, c'est qu'elles ont été ranimées, ou, si l'on aime mieux, quand les forces sont ranimées, c'est qu'elles ont été rappelées.

D'un trouble inéprouvé, je me sentais émue.

M. Arnault veut dire: inconnu jusqu'alors; mais il dit véritablement: je me sentais émue d'un trouble que je n'éprouvais pas.

Un père est un ami qui nous vient du ciel même.

Un père qui vient du ciel! et n'est-ce pas une imi-

tation trop forte de cette autre niaiserie de Legouvé :

> Un frère est un ami donné par la nature?

Enfin qu'est-ce que signifie :

> Le niveau de la gloire est fait pour les grands hommes?

Et plus loin encore, car l'auteur affectionne cette expression :

> Dignes soutiens des rois (les juges)
> Dont le niveau sacré sait conserver les droits...

C'est de l'absurde, ainsi que cet autre vers dont je ne dirai rien, puisqu'on l'a déjà remarqué :

> Je connaissais la vie et non pas l'existence.

Est-ce donc là du style *voltairien*, et peut-on appeler ainsi de la prose de mélodrame mal rimée? L'auteur d'*Inès de Castro*, dans son antipathie pour la poésie, disait un jour à Voltaire : « *Votre OEdipe a eu du* « *succès; je le mettrai en prose.* — *A la bonne heure,* « répondit l'auteur de *la Henriade*, *et moi j'écrirai* « *votre Inès en vers.* » C'est un service de ce genre qu'il faudrait rendre à *Pierre de Portugal.*

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

LA REINE DE PORTUGAL, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES, PAR M. DIDOT.

25 octobre.

M. Firmin Didot, en suivant pas à pas et pendant quatre actes, l'économie et la marche de l'Inès de Castro, de Lamothe, a montré plus que nous ne pourrions le faire, combien il était à la fois inutile et dangereux de toucher à ce sujet. Inutile, puisqu'on ne pouvait en tirer une tragédie plus intéressante que celle qui est déjà connue; dangereux, par le peu de gloire qu'on devait en retirer, en cas de succès, par les désagrémens en cas de défaite.

L'amphibologie que présente le titre de la pièce de M. F. Didot, est déjà la preuve de l'incertitude où s'est trouvé cet auteur quand il a eu la malheureuse pensée de refaire *Inès de Castro*. S'agit-il de Blanche, *reine de Portugal*, persécutant et faisant périr la rivale de sa fille? ou bien nous offre-t-on, sous ce nom, l'épouse infortunée de l'infant don Pèdre, reine posthume de Portugal, et punissant, après sa mort, les misérables qui l'ont assassinée? L'intérêt du dénoûment peut faire adopter cette dernière version; mais alors c'est bien plus d'*Inès de Castro* qu'il est question que du cadavre couronné, et le titre de l'ouvrage est inexact. Si, au contraire, c'est Blanche, épouse altière et vindicative du vieux roi de Portugal, mère passionnée de

Constance, qui donne son nom à la tragédie, c'est une faute; car, quelque important que soit ce rôle dans tout le cours de la pièce, il ne peut lutter d'intérêts contre Inès, mobile, lien principal de l'action et dont le trépas amène le dénoûment.

Il aurait donc mieux valu, sous ce rapport, s'écarter de la tragédie de Lamothe, comme l'a fait M. L. Arnault dans *Pierre de Portugal*. Ce n'est pas que je prétende par-là justifier celui-ci; il me paraît tout autant, mais autrement répréhensible que M. F. Didot. J'entends seulement que la *Reine de Portugal* n'étant autre chose qu'*Inès de Castro*, il n'y avait aucune raison de refaire l'ancienne tragédie, à moins de faire mieux; et c'est ce qui n'est point arrivé.

Je ne suis point entré dans une analyse détaillée de l'ouvrage de M. Didot, comme je l'ai fait pour celui de M. L. Arnault, parce que, son ouvrage étant calqué sur le poëme de Lamothe, il aurait été superflu de donner l'extrait d'une tragédie aussi connue. Le dénoûment seul est différent, et j'y reviendrai tout à l'heure. Jetons à présent un coup d'œil sur les légers changemens que M. Didot a apportés dans les rôles tracés par son prédécesseur, et qui ne paraissent pas tous également heureux.

Dans *Inès de Castro*, le caractère du vieux roi de Portugal, mélange habile de tendresse et de fermeté politique, plaît et touche les spectateurs; sa double position de souverain et de père est parfaitement soutenue. On ne pouvait mieux faire après le *Venceslas*, de Rotrou. La nécessité où M. Didot s'est placé d'affaiblir les forces morales et physiques d'Alphonse, afin de justifier sa première et sa seconde abdication, l'a forcé

de présenter ce rôle sous un point de vue presque ridicule. Il devient tout-à-fait tel lorsqu'il se retire pour ne pas être témoin de la punition de la reine, qu'il devrait naturellement défendre, et qu'il se borne à recommander à la clémence de son fils. M. Didot aura sans doute pensé, comme M. L. Arnault, à faire mourir Alphonse dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, afin d'amener le couronnement d'Inès. Nous le félicitons de n'avoir pas cédé à cette tentation. La mort du roi n'aurait rien changé à l'extrême faiblesse du rôle; et ce moyen brusque et invraisemblable de se débarrasser d'un personnage dont on ne sait plus que faire, est pire encore que le ridicule de son absence : ce n'est pas une beauté de plus, mais c'est un défaut de moins.

La reine Blanche, plus emportée, plus sanguinaire que celle de Lamothe, est dans une position plus humiliante et que le théâtre ne tolère pas. En présence de la cour, sous les yeux de sa fille, convaincue d'un détestable crime! elle l'a commis sans doute, et c'est encore un reproche à adresser à M. Didot qui, pour imiter, le moins possible, le moyen dont Lamothe s'était servi, fait assassiner Inès devant la reine au lieu de la faire périr par une main obscure et loin des yeux du spectateur. Notre scène exige plus de délicatesse, et l'effusion du sang sur le théâtre est un moyen dramatique dont nos mœurs repoussent l'emploi, et dont il ne faut user que dans une absolue nécessité que rien ici ne commande.

Les rôles d'Alvarès, du frère d'Inès et de la gouvernante, sont odieux quant au premier, inutiles quant aux autres.

Les caractères de Constance et de don Pèdre sont mieux dessinés peut-être dans la copie de M. Didot que dans l'original de Lamothe. En donnant plus de vivacité à l'amitié que Constance porte à Inès, plus de mouvemens à ses prières en faveur de son amie, M. Didot a pu l'embellir; mais ce n'est pas toutefois un sujet complet de louange; car, en attirant les yeux sur Constance, il force à les détourner d'Inès, et c'est en ce sens que rien ne doit affaiblir l'attention que l'on porte au personnage principal, ce qui a peut-être engagé Lamothe, exact et ingénieux observateur de toutes ces nuances, à ne point trop forcer le rôle de Constance.

Don Pèdre, il faut l'avouer, est plus amoureux, plus emporté, plus actif que celui de Lamothe. M. Didot a senti que l'infant, dans *Inès de Castro*, n'agissait pas assez; le sien se porte toujours au-devant de tous les coups adressés à sa maîtresse; il la défend, la rassure et la venge. Le tableau du second acte où don Pèdre déclare publiquement qu'il est l'époux d'Inès, est d'un effet dramatique supérieur au mouvement semblable de l'infant, dans la pièce de Lamothe. A la vérité, celui-ci n'a point placé le prince dans une position aussi pressante, et il faut acheter l'émotion nouvelle par plusieurs invraisemblances. Je louerai plus volontiers la situation du cinquième acte. Tout ce qui précède, une fois admis, le don Pèdre de M. Didot est vrai, noble et touchant. Cependant il ne devait pas appuyer la nécessité de la vengeance qu'il médite sur le serment qu'il a fait, en recevant la couronne, de faire respecter les lois et de rendre scrupuleusement la justice. Son hymen clandestin et la révolte populaire qu'il a excitée contre son

père ne lui permettent pas ce langage. Ses prétendus sentimens d'équité sont de la déclamation.

Inès enfin est bien plus intéressante dans Lamothe, parce qu'elle est plus douce, plus timide, plus aimante. A peine si, dans la pièce nouvelle, elle adresse quelques mots de tendresse à don Pèdre. Elle parle beaucoup d'elle, et raconte assez mal à propos, au troisième acte, quoique son récit ne soit pas dénué d'art, des prédictions et des songes. Elle n'est tout-à-fait touchante que lorsqu'elle vient, accompagnée de ses enfans, tomber aux pieds du roi. Cette scène, étrangement courte et sèche dans la tragédie de M. Didot, ne peut cependant manquer de produire de l'effet. Tous les spectateurs sentent que cette scène est la tragédie tout entière. Il n'y a pas, en effet, autre chose dans le sujet d'Inès. C'est là que se trouvent l'intérêt, le pathétique, la pitié la plus vraie; et quand Alphonse a pardonné, que l'attendrissement et le bonheur sont dans toutes les âmes, les pleurs dans tous les yeux, la catastrophe ajoute encore aux émotions. Lamothe a saisi et supérieurement amené et rendu cette situation. On n'a rien à reprocher aux émotions qu'il a fait naître; l'exhumation et le couronnement d'Inès ne sont qu'un spectacle.

M. Didot, qui peut-être n'a refait la pièce que pour amener ce spectacle, peut se féliciter du succès qu'il a obtenu à cet égard. Ce dénoûment que je ne saurais approuver, et qui est en quelque sorte un hors-d'œuvre, puisque l'action est suffisamment complète et terminée par la mort d'Inès, a de l'éclat, et produit une vive impression, dont il faut attribuer une grande partie au talent de l'auteur. Il n'y a guère que cela qu'on puisse louer dans sa pièce, quoique encore avec restriction,

puisque, si ce spectacle, fourni par l'histoire, est d'un effet neuf et théâtral, il n'est pourtant pas assez lié à l'action principale, qui ne repose que sur la catastrophe d'Inès.

Le style est la partie la plus faible de l'ouvrage, et la critique serait ici trop facile. Loin d'abuser du malheureux avantage qui lui est offert, elle ne doit pas même user de ses droits. Nous ne les avons exercés qu'avec tous les égards que réclament les autres titres de l'auteur. Nos observations ne sauraient même, nous l'espérons du moins, affliger M. Didot. Il n'est pas poète; mais sa juste et universelle célébrité, comme imprimeur, doit le dédommager de succès auxquels il ne serait pas appelé dans la carrière dramatique. Son nom jette sur la France un éclat qui doit être, pour notre propre gloire et pour celle de M. Didot, conservé dans toute sa pureté.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU TRIBUNAL SECRET, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES.

13 novembre.

Il n'y a qu'heur et malheur : *Pierre de Portugal* a réussi et *le Tribunal secret* est tombé. Les moyens de succès semblaient pourtant être les mêmes. Des situations violentes, des sentimens exagérés, un sujet et des effets de mélodrames, voilà ce qu'offrait le premier de ces ouvrages, et ce qu'on trouve également dans le

second, et cependant le résultat a été différent. Les mêmes causes ne produisent donc pas toujours les mêmes effets?

On peut toutefois trouver les motifs de ces destinées diverses, en comparant la marche que les deux auteurs ont suivie. M. L. Arnault, n'ayant pas été arrêté tout d'abord par l'extravagance du plan de *Pierre de Portugal*, est entré franchement dans toutes les invraisemblances de son sujet. Il n'a point cherché à expliquer ce qui était inexplicable; au lieu de tourner les difficultés qui se présentaient, il les franchissait; une fois engagé dans la route de l'absurde, il n'a pas essayé d'en sortir; il a été jusqu'au bout sans s'occuper de ce qu'il laissait à droite et à gauche. Il cherche un *effet*, puis un autre, puis encore un autre, sans s'embarrasser de justifier les moyens qu'il emploie pour le produire. Ce n'est pas dans le développement et la gradation des passions et des mouvemens du cœur humain, dans la nécessité des intérêts mis en jeu, que M. L. Arnault a cherché les moyens de succès; c'est dans des situations, des émotions incessamment renouvelées et qui ne laissent point au spectateur le temps de juger les ressorts employés pour l'émouvoir; c'est, enfin, sur le patron des mélodrames qu'il a taillé sa tragédie tout entière; et d'effets en effets, il est arrivé à ses cinq actes. Cela se comprend bien; on conçoit quelque chose de complet. *Pierre de Portugal* est complétement faux et il a réussi; M. L. Arnault n'a pas fait le moindre effort pour rentrer dans la vraisemblance, et il a bien calculé sous ce rapport. S'il l'avait essayé, il était perdu. Il faut être complétement fou ou complétement raisonnable; quand on est avancé dans la route de l'absurde, toute tenta-

tive pour en sortir est inutile et dangereuse. Le bon sens, ainsi que l'honneur,

Est comme une île escarpée et sans bords;
On n'y peut plus rentrer dès qu'on en est dehors.

L'auteur du *Tribunal secret* n'a pas voulu sacrifier tout-à-fait au faux goût; il a cru qu'il pourrait réussir sans être ni déraisonnable entièrement, ni entièrement raisonnable, et il s'est trompé. Séduit par le sujet qu'il avait choisi, il a reculé devant les conséquences de ses premières combinaisons; il a eu tort. Encore une fois, il faut être complet. *Le Tribunal secret* peut servir de base à une tragédie. Cette institution, née du désordre et des besoins de la société en Allemagne, offre, par son origine, le mystère dont elle s'entourait, ses résultats et sa destruction, toute la grandeur dont le poëme tragique ne peut se passer. En rattachant à cette époque historique des intérêts et des positions habilement contrastés, le poète amènera naturellement de grands effets de terreur. Mais il ne faut pas hésiter : dans un pareil sujet, ou il faut traiter le point historique purement, c'est-à-dire la conservation ou l'abolition du tribunal secret, fondée sur les intérêts et l'état de la société, au moment de l'action, comme M. Raynouard l'a fait dans sa tragédie des *Templiers*; ou il faut qu'une intrigue, essentiellement liée à l'existence de ce tribunal, compose toute l'action du poëme. Elle doit être simple et terrible; la catastrophe doit être sanglante. Les traditions du tribunal invisible ne permettent pas de demi-moyens. Si le poète recule devant les horreurs qu'il a à exploiter, qu'il renonce à son projet; mais s'il ne s'en

épouvante pas, s'il ne craint point de frapper fort, sans s'embarrasser de frapper juste, il réussira.

C'est ce qui est arrivé déjà. Un mélodramaturge, dont le nom m'est échappé, a montré *les Francs-Juges* sur un théâtre du boulevart, il y a quelques années; il a obtenu un grand succès, et il le méritait. La fable de son ouvrage, quoique forcée, était naturelle, parce qu'elle sortait, avec vraisemblance, du fond du sujet. Ma mémoire me la rappelle, sans pourtant me fournir les noms des personnages. Un certain Conrad, je crois, associé au tribunal invisible par des motifs illusoires de bien public, a recueilli dans son château la femme et la fille de son frère qu'on croit mort depuis long-temps. Ce frère possédait une fortune immense, convoitée par le chef du tribunal invisible, épris en même temps de la fille de ce riche feudataire. Celui-ci, sur les dénonciations de ses ennemis, a été condamné par les francs-juges; pour se soustraire à cet odieux arrêt, il a répandu le bruit de son trépas, et croit, long-temps après et à la faveur de cette erreur, pouvoir revenir embrasser son frère, sa femme et sa fille. Il arrive, en effet, dans le château de Conrad, qui vient de recevoir du tribunal secret l'ordre de tuer le premier inconnu qui se présentera dans son manoir. Il revoit son frère et ne pense point que ce soit lui qui doive périr; un nouvel ordre des francs-juges lui prescrit cet odieux sacrifice; il refuse. Mais, cependant, convaincu que son frère n'en périra pas moins, que lui-même succombera sous la vengeance du tribunal, que sa belle-sœur et sa nièce seront alors sans appui et dépouillées de leurs biens, il se décide à obéir, voulant, par un grand malheur, en

prévenir de plus grands encore. On ne peut disconvenir que cette situation, rendue vraisemblable par l'existence historique et l'excessive influence du tribunal secret, ne présente un vif et touchant intérêt. Elle amène ensuite, dans le mélodrame dont je parle, toutes les monstruosités du genre; mais, encore une fois, on ne saurait trouver, dans le sujet envisagé sous le point de vue particulier, une intrigue plus attachante et plus pathétique. Je me souviens encore de l'impression profonde que produisirent sur moi quelques scènes bien faites de cet ouvrage.

L'auteur de la tragédie jouée avant-hier au théâtre de l'Odéon pouvait s'en emparer, et, en réduisant l'action dans de justes proportions, en l'assujettissant surtout aux règles de l'art, il aurait pu, par le succès, se mettre à l'abri des reproches de plagiat. Il est aujourd'hui moins excusable. Il a pris le fond du sujet; mais il en a affaibli les ressorts en cherchant à dénaturer son emprunt. Il a mêlé l'amour et la politique à son intrigue, et de cette accumulation de moyens, il n'est résulté que du vague dans la marche de l'ouvrage et l'ennui dans l'effet de la représentation. Ainsi, il suppose que Rodolphe, lié aux francs-juges, qu'il croit des êtres vertueux, associés pour réparer les désordres inséparables de la société, a été chargé, par le tribunal secret, de tuer Conrad, son oncle, père d'Ernestine, qu'il aime et dont il est aimé. C'est parce que Conrad a juré de détruire le tribunal secret, de concert avec le nouvel empereur et la diète assemblée à Francfort, que cet arrêt a été porté contre lui. Rodolphe, au moment de l'exécuter, laisse tomber le poignard; ses remords ne servent à rien cependant. Un membre

du tribunal secret pénètre dans le château, somme de nouveau Rodolphe d'obéir, et, sur son refus obstiné, se précipite dans l'appartement de Conrad et croit lui porter un coup mortel. Rodolphe, qui n'a pu prévenir le crime, et qui ne doute pas qu'un semblable coup ne lui soit réservé, vole sur les pas de l'assassin. Il en reçoit une blessure mortelle et revient expirer dans les bras de son père et de Conrad qui n'a été que légèrement blessé. On apprend que la diète de Francfort et l'empereur ont rendu un décret portant abolition du tribunal secret, et que ce décret vient de recevoir son exécution.

Il est évident que l'intention de l'auteur était de montrer le danger des sociétés secrètes, tant pour les pays au sein desquels elles s'organisent que pour les membres mêmes de ces sociétés. Rodolphe, ébloui par la chimère d'un bien impossible, s'associe à des gens qui couvrent leurs ambitieux desseins du voile imposant de la justice et du désintéressement. Il subit la peine de ces illusions; on lui commande un crime et il périt de la main de ceux qui l'avaient ordonné. Ce but est louable, et il prouve dans l'auteur du *Tribunal secret* un sens droit et un cœur élevé. Il est à regretter que cette idée n'ait pas dominé tout son ouvrage. Sa tragédie aurait reposé sur d'autres moyens que ceux qu'il a employés, et aurait eu peut-être un autre succès. Ce n'est pas sans raison que nous disons *peut-être*, car il faut remarquer que c'est au quatrième acte que cette intention de l'auteur s'est manifestée, dans une scène qui, sans doute, aurait été mieux placée au commencement de l'ouvrage, mais dont le style et les idées ne méritent que des éloges; c'est dans ce moment, dis-je, que les

murmures ont éclaté vivement. Ils auraient pu se faire entendre plutôt à des scènes oiseuses, à des entrées et à des sorties fausses, à des invraisemblances choquantes, à des vers enfin d'une négligence incroyable; tout avait passé tranquillement cependant; mais lorsque quelques gens, qu'on aurait pu croire les amis de l'auteur, ont vu qu'il attaquait les sociétés secrètes et ont entendu des sentimens justes et noblement exprimés sur les devoirs des hommes réunis sous des gouvernemens réguliers, ils ont crié *haro* et n'ont pas voulu recevoir une leçon que la force du sujet amenait cependant, et qui aurait dû, le reste ayant été toléré, contribuer à la réussite de l'ouvrage. C'est à l'auteur alors que doit profiter cette leçon; qu'il apprenne par-là à connaître la société à laquelle il s'adresse et qu'il apprécie la vérité des observations placées en tête de cet article.

S'il était resté constamment dans le faux et l'exagéré de son sujet, qu'il eût recouvert des combinaisons vicieuses par un style sentencieux et hyperbolique, il aurait été porté aux nues par le même parterre qui avait applaudi *Pierre de Portugal*; mais l'auteur du *Tribunal secret* a voulu n'être qu'à moitié inconséquent, il a voulu mêler de la raison à des invraisemblances, développer quelques idées naturelles et importantes lorsque l'occasion s'en présentait, et ceux qui décident des succès maintenant n'en ont plus voulu. Il faut donc être complet et accepter toutes les conséquences de la position où l'on s'est placé. Auteurs tragiques, voulez-vous que vos ouvrages obtiennent douze représentations successives, et vous contentez-vous d'un succès bruyant et passager? faites des mélodrames! mais si, vérita-

blement épris d'une gloire durable, vous recherchez, non les applaudissemens d'un parterre stipendié ou passionné, mais les suffrages des connaisseurs et l'estime des temps à venir, faites des tragédies ; choisissez, mais restez fidèles à votre choix, déraisonnables et triomphateurs méprisés, raisonnables et vaincus pleins de gloire.

Le cinquième acte a été à peine entendu ; la dernière scène s'est passée au milieu des plus bruyantes clameurs, et quand le nom de l'auteur a été demandé, l'opposition est devenue active. Il n'y aurait eu rien à dire si elle se fût manifestée pendant les trois premiers actes, ou que même elle n'eût éclaté qu'à la fin de la pièce ; mais la mauvaise humeur s'est montrée mal à propos et ne peut être complétement justifiée alors par le défaut d'intérêt, le décousu des scènes et l'innocence du style. Deux gendarmes sont entrés dans le parterre et ont emmené quelques turbulens.

Tous les acteurs ont parfaitement mal joué.

L'affiche annonce que l'ouvrage est de M. Thiessé. On redonnera donc *le Tribunal secret* ; fera-t-on le sacrifice de la scène du quatrième acte qui a été sifflée ? il faut le croire ; c'est la seule qui soit raisonnable.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE AU BÉNÉFICE DE PERRIER.

4 novembre.

Il est difficile aujourd'hui de parler convenablement des comédiens ; les flatteries ou les rigueurs sont extrêmes à leur égard. De nombreux spectateurs, qui, tous les jours, encombrent les théâtres, les uns, sans mesure dans leur folle adoration, ne se contentent pas de crier sottement : *Bravo ! admirable !* avant la fin de chaque tirade débitée par l'acteur ou l'actrice à la mode ; car ces sortes de gens, hors d'état de juger le talent, s'en rapportent à la réputation ; ils vous poursuivent encore jusque dans les foyers en exaltant les vertus et les qualités des objets de leur engoûment. Le vieux membre d'un comité de bienfaisance, habitué de l'orchestre ou du balcon, et le petit jeune homme apprenti notaire, avocat ou banquier, sont réunis par cette conformité de sentimens. Une actrice a perdu son père ou son fils : nos gens en prennent le deuil ; ils s'étonnent même que le théâtre reste ouvert, tandis qu'on le ferme dans des occasions moins importantes ; fort dégagés du respect qu'on doit aux choses vraiment respectables, ils honorent, ils vénèrent même tout ce qui a l'honneur d'appartenir au théâtre. Ils sont saisis d'une émotion respectueuse quand ils abordent ou qu'ils

approchent seulement des objets de leur culte; et tel qui refuse fièrement de se découvrir devant les souverains qu'il rencontre, se précipite au-devant du char déshonoré d'une actrice, afin d'apercevoir un moment celle qu'il pouvait siffler la veille.

Qu'on s'étonne ensuite de l'orgueil des comédiens ! On a bonne grâce vraiment à reprocher aux gens les défauts qu'on leur a donnés ! encore n'est-ce pas assez de ces hommages privés, de ces appels bruyans faits à la fin de chaque représentation, de ces couronnes lancées par des mains complaisantes pour éblouir ceux qui ne savent pas ce qu'elles ont coûté. Les comédiens, comme pour compléter leur enivrement, partagent avec les têtes couronnées les trompettes de la déesse aux cent voix. Nous apprenons, le matin, de la même manière et presque par la même nouvelle, que l'empereur Alexandre a quitté Moscou, et que Perlet a traversé Dijon; et le ciel sait lequel de ces deux avis inspire le plus d'intérêt à la foule hébétée qui met ses plaisirs au premier rang de ses besoins !

Trois ou quatre journaux, soi-disant littéraires, qu'on pourrait, à juste titre, appeler les petites affiches des comédiens, sont spécialement chargés de recueillir les faits et gestes des acteurs; et, pour que rien ne manque à la gloire de ceux-ci, la lithographie semble désormais uniquement occupée à multiplier leurs images. On doute encore que nous ayons le véritable portrait de madame de Sévigné; mais la postérité ne pourra point hésiter sur la ressemblance d'une actrice des Variétés. Les quais et les boulevarts sont encombrés de galeries théâtrales; quelques jeunes peintres, jadis épris de la gloire militaire, ont subitement changé

de goût. Plus de scènes de bivouacs et de corps-de-gardes ; ils ont abandonné leurs anciens héros pour des héroïnes de théâtre. Leurs pinceaux sont occupés à saisir le *trois quarts* d'une actrice, dont le portrait fera partie d'un envoi hebdomadaire de la *Pandore*. Tout est bon à ces demi-artistes, qui exploitent à la fois l'engouement du public, la célébrité et la vanité des comédiens. Mais inévitable effet d'une admiration banale ! on confond, dans le même hommage, les genres et les talens. On abaisse ceux qu'on voulait élever, sans élever alors ceux qu'on cherche à flatter. Le pauvre Berger-Bertin figure à côté de Manlius-Talma ; la femme des *Deux-Forçats* dispute l'attention publique à mademoiselle Duchesnois ; Léontine Fay a sa lithographie comme mademoiselle Mars ; il ne tient qu'à Ligier de paraître aussi grand que Déviris ; et, résultat irrévérencieux de cette manie de livrer ainsi au public la physionomie de toutes les célébrités contemporaines, on aperçoit l'un des *Deux-Sergens* briller pêle-mêle entre son ex-confrère, M. Mercier, et le non moins illustre député de la Vendée !

En opposition à ces fanatiques, il y a des gens qui portent, envers des comédiens, la sévérité jusqu'à l'injustice, l'équité jusqu'à la rigueur. Ces endurcis moralistes soutiennent qu'il ne faut applaudir que peu ou point ceux qui sont largement payés pour nous amuser ; que, soustraits par leur profession aux obligations de décence que la société exige dans les mœurs privées de ses membres, les comédiens ne sauraient prétendre aux égards et à la considération nécessaires à l'homme public. Ces reproches ont aussi leur exagération. On peut applaudir ceux qu'on paie ; peut-être même le

faut-il ; car, chez beaucoup de comédiens, la cupidité (sentiment commun à tous les hommes) est moins vive que la vanité ou, si l'on veut, que l'amour-propre. Les applaudissemens les excitent, ainsi, plus que les bénéfices, à rechercher des succès qui tournent au profit de nos plaisirs. Les mêmes gens refusent aux acteurs à peu près tout état civil, même le droit de faire partie de la garde nationale, ce qui est pourtant bien peu de chose. Cette opinion pourrait être raisonnable dans un autre ordre de société ; mais elle est au moins exagérée sous l'empire d'une constitution écrite, non modifiée encore par les mœurs nationales, et qui assurent à tous l'égalité des droits. Les comédiens sont dans la Charte ; un acteur peut être éligible, et si quinze cents électeurs de Paris le voulaient bien, Potier viendrait siéger, au Palais-Bourbon, à côté de M. le général Tarayre.

Entre ces deux opinions extrêmes, se trouve la vérité. Ceux qui ne fréquentent pas les spectacles ont seuls raison dans les anathèmes qu'ils prononcent contre les comédiens. Quant à ceux qui les hantent, par plaisir ou par devoir, ils doivent être, les uns, plus tolérans, les autres, moins fous. Nous dirons à ceux-là : Souffrez qu'on paie excessivement les gens de théâtre ; c'est pour eux le dédommagement du droit que vous avez de vous étonner de leurs fortunes ; souffrez même qu'on les applaudisse ; c'est l'aiguillon de leurs succès. Mais nous dirons aux autres : N'exigez pas, pour vos idoles, des gages plus considérables que le traitement de deux maréchaux de France. Applaudissez-les, mais ne les vénérez pas à l'égal de ce qui seul mérite la vénération, et, si vous voulez que les vainqueurs d'Austerlitz et de Campillo croient à vos acclamations, ne prodiguez pas

les triomphes à ceux qui ne méritent que des complimens.

Perrier est un de ceux qui en méritent le plus. A beaucoup d'intelligence, il joint une sensibilité naturelle, une chaleur vraie ; ses qualités extérieures sont agréables ; il a de la grâce dans la taille et une physionomie expressive. Personne, à la Comédie-Française, ne joue mieux que Perrier *le Festin de Pierre*, *Tartufe* et *le Misanthrope*. C'est là sans doute ce qui s'est opposé à ce que Perrier restât au théâtre de la rue de Richelieu, après ses débuts. Les avantages d'un second Théâtre-Français ne m'ont pas toujours paru incontestables ; je sais tout ce qu'on a dit et tout ce qu'on peut dire en faveur de cet établissement ; mais je sais aussi qu'on peut affirmer, en réponse à toutes les suppositions ingénieuses, qu'il serait préférable pour l'art d'avoir une bonne et complète troupe de comédiens, que d'en avoir deux médiocres. Si Lafargue, David, Perrier, Samson, mesdemoiselles Georges, Venzel et Anaïs passaient à la rue de Richelieu, on pourrait jouer habituellement les chefs-d'œuvre qui restent enfouis par défaut d'acteurs, ou dont la représentation estropiée fatigue et ennuie les spectateurs ; et le public, revoyant ainsi journellement de bons ouvrages, répudierait les *tragédies de caractère*, les drames et les mélodrames qui encombrent actuellement la scène française.

Ce n'est point aujourd'hui que je ferai remarquer les défauts du talent de Perrier. Il ne dépend pas de lui sans doute de donner à sa voix plus de mordant ; peut-être même ne peut-il plus se défaire de quelques gestes disgracieux et nécessairement faux, puisqu'il en fait usage dans les situations les plus opposées. N'affaiblissons pas,

par des critiques malheureusement inutiles les éloges que nous venons de lui accorder avec sincérité. La représentation donnée en faveur de Perrier doit être un bénéfice complet.

Je ne féliciterai pourtant pas le bénéficiaire du choix qu'il a fait d'un des ouvrages destinés à cette représentation extraordinaire. *Le Français à Londres* est une des plus mauvaises pièces de Boissy, fécond auteur de tant de comédies justement oubliées. Qui se souvient aujourd'hui du *Sage Etourdi*, de *l'Epoux par Supercherie*, de *Je ne sais quoi* et de vingt autres bagatelles réunies en neuf volumes, qui en formeraient à peine un bon? Boissy courait après les succès du moment. Pressé par une extrême misère, puisqu'il pensa mourir de faim avec sa femme, il vivait, sans allusion, au jour le jour, et il allait sans cesse cherchant des sujets de pièces dans les circonstances les plus passagères. Il exploita la tragédie et le vaudeville, et il fut trop l'auteur du jour pour être le poète du lendemain. Il serait même à peu près oublié sans *les Dehors Trompeurs*, ouvrage qui ne peint rien, pas même l'homme du jour, comme l'indique son second titre; où l'on ne trouve ni caractères vrais ni peinture fidèle des mœurs; mais qui s'est soutenu et se soutiendra toujours à la scène, grâce à une intrigue charmante et à l'un des dénoûmens les plus heureux du théâtre.

C'est sans doute avec la précipitation du besoin que Boissy composa *le Français à Londres*, espèce de parade qui représente le Français comme le peuple le plus sot, le plus frivole, le plus écervelé du continent. C'était alors la mode en France de dénigrer la France et de nous montrer sous un aspect ridicule. Voltaire, dans un

poëme, que toutes les grâces du style ne peuvent faire absoudre, ne s'était pas contenté de souiller l'un des plus beaux faits de nos annales, il prônait encore les assassins de Jeanne d'Arc, et il faisait payer à ses compatriotes les éloges qu'il accordait aux Anglais. Ceux-ci étaient des modèles de bienfaisance, de générosité, de bons sens, de profondeur; et nous, des Velches et des Vandales, des sots tout occupés de billevesées, des impertinens absorbés par le goût des futilités et incapables de belles actions et de grandes choses. C'est ainsi que les philosophes établissaient en Europe la réputation de leurs pays. Voltaire écrivait à l'impératrice de Russie : « Je veux aussi, madame, vous vanter les ex-« ploits de notre patrie. Nous avons, depuis quelque « temps une danseuse excellente... Le dernier opéra-« comique n'a pas eu un grand succès; mais on en pré-« pare un qui fera l'admiration de l'univers; il sera « exécuté dans la première ville de l'univers, par les « meilleurs acteurs de l'univers. Notre flotte se prépare « à voguer de Paris à Saint-Cloud. Nous avons un ré-« giment dont on a fait la revue; les politiques en pré-« sagent un grand événement. » Faut-il donc s'étonner quand ces philosophes avaient dépeint ainsi la France et les Français, que les souverains du nord aient cru, plus tard, qu'ils feraient d'un pareil pays une conquête facile? Nous avons vu récemment les héritiers de cet esprit philosophique renouveler les mêmes propos, les mêmes calomnies; mais nos soldats ont répondu aux *libéraux*, comme ils avaient déjà répondu aux philosophes.

La parterre a fait aussi justice, avant-hier, de toutes ces sottises que Voltaire et ses disciples avaient jadis

mises en vogue. L'impertinence du marquis de Polainville a été sifflée comme elle méritait de l'être; et la pièce n'a été achevée qu'au milieu des huées. Je suis loin de croire et de dire qu'il faille, sur notre scène, injurier l'Angleterre et les Anglais, quoiqu'il n'y eût que de la réciprocité dans ce procédé. Mais il est aussi par trop sot de les louer à nos dépens; on a mauvaise grâce à faire les honneurs de ses propres défauts; et, pour être respecté chez l'étranger, ne souffrons pas que nos écrivains nous tournent en ridicule.

Le Français à Londres n'offre qu'un comique de charge, bon à faire briller l'acteur qui remplit le rôle de milord Houzey. Potier a en effet conjuré l'orage qui était prêt à éclater chaque fois qu'il n'était pas en scène. Cet excellent acteur, le seul comédien de notre époque, puisque seul il joue, avec une égale supériorité, les rôles les plus opposés, a fait rire aux larmes, par ses bons mots et ses lazzis, ceux que madame Pasta a profondément émus ensuite, dans le troisième acte de *Roméo et Juliette*. Ses accens pleins d'âme et de force, cette voix si puissante, ce jeu si noble et si tragique ont enlevé des applaudissemens unanimes: elle a été redemandée. Mademoiselle *Bigottini*, sous le costume de *Nina* a recueilli à son tour des suffrages non moins vifs et non moins mérités. Nos danseurs et nos danseuses, ces Albert, ces Paul, ces Ferdinand; mesdames Noblet, Anatole, Montessu, ont soutenu leur réputation, et Potier est enfin revenu escorté de Brunet et de mademoiselle Jenny-Vertpré, égayer un auditoire insatiable du rire que cet acteur sait si merveilleusement provoquer. Dans *les Frères féroces* ou *les Dangereux effets des haines de famille infiniment trop*

prolongées, espèce de parade à spectacle, de *pièce qui n'en est pas une*, Potier a montré une verve incroyable; jamais peut-être il n'avait été aussi fécond en mots plaisans, en saillies vives et originales. On ne peut dire plus de bêtises avec plus d'esprit.

L'affluence des spectateurs était nombreuse; c'était un spectacle assez extraordinaire que celui de la salle de l'Odéon n'offrant pas une place vide. Il aurait fallu payer rien que pour jouir de ce miracle. La recette s'est, dit-on, élevée à 15,000 fr. C'est ce que Perrier avait perdu à la dernière banqueroute d'un officier public. Maintenant que les comédiens font des économies, les agens-de-change font faillite : c'est le monde renversé. La compagnie des agens a fait, assure-t-on, une grande partie des fonds de cette représentation. C'est un procédé louable; mais on ne dit pas ce que la compagnie compte faire à l'égard des autres créanciers non dramatiques. Enfin, comme pour justifier son titre, cette représentation extraordinaire, qui a commencé le dimanche 2 novembre, a fini le même jour.

S. A. R. madame la duchesse de Berri l'a honorée de sa présence.

1824.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

23 juin.

Il est difficile de mettre sur la scène Marie Stuart, cette reine, aujourd'hui justifiée de ses fautes par ses malheurs, sans qu'il soit question, et d'adultère pris dans les mœurs modernes et de toutes les dissensions religieuses qui marquèrent cette époque de la réformation ; sujets si délicats que le théâtre devrait s'abstenir d'y toucher.

La pièce repose principalement sur les méfiances réciproques qu'avaient inspirées à Marie Stuart et à Henry Darnley son époux, plusieurs nobles Ecossais qui avaient la secrète intention de gouverner l'état sous le nom de l'un ou de l'autre. Toute l'intrigue roule, d'un côté sur Bothwel, qui, flattant l'animosité que Marie a conservée contre Henry, depuis le meurtre de Rizzio, persuade cependant à cette reine qu'il faut qu'elle se rapproche de son époux, afin, en apparence, de l'arracher d'abord de la retraite où il vit et pour le forcer ensuite à un divorce qui laisserait à Marie les rênes du gouvernement ; et, de l'autre côté, sur les insinuations des complices de Bothwel qui veulent amener le roi à Holy-Rood, soi-disant pour enlever le jeune Jacques, fils de la reine, et chasser ensuite la mère au nom de l'enfant, mais, dans la réalité, pour

faire périr Henry Darnley (ce qui arrive en effet) et accuser Marie de sa mort.

Il résulte de cette quadruple intrigue que les deux époux, instruits en partie de ces projets homicides et y donnant les mains, sont placés dans une position odieuse et déshonorante. En vain l'auteur a-t-il cherché à présenter Marie Stuart comme n'ayant eu aucune liaison criminelle avec Rizzio, comme ignorant l'amour et les desseins du comte de Bothwel, comme attaché même encore à son époux; l'impression qu'on éprouve n'est pas celle qu'il a voulu faire naître, et lorsque, dans une scène, d'ailleurs fort bien faite, il amène Marie et Henry à un tendre et mutuel aveu de leurs torts et des projets qui leur avaient été suggérés, on ne peut ressentir qu'une assez violente répugnance pour de pareilles turpitudes.

Les aventures de Marie Stuart sont trop connues pour qu'on puisse avec convenance, et, j'ajouterai même, avec quelque chance de succès au théâtre, traiter cette partie de sa vie. Les historiens, même catholiques, n'ont pu justifier les faiblesses de cette malheureuse reine, et la preuve de ses liaisons avec Rizzio et de sa participation au meurtre de Henry Darnley se trouve dans l'acquittement précipité de Bothwel par un tribunal spécial et dans son hymen, non moins précipité, avec cet assassin de son mari.

Une grande partie de ce tableau a été dérobée avec talent et bonheur; mais pour les spectateurs instruits, et surtout pour ceux qui ne le sont pas et qui composent la majorité de la salle, il en reste trop encore, et il est fâcheux de voir la majesté royale présentée sous un tel jour et à une telle époque.

Enfin, quant au genre de la pièce qui nous occupe, il est à regretter encore que cet ouvrage ait été joué sur le premier Théâtre-Français. Le drame, à moins qu'il ne soit écrit en vers, doit être banni d'une scène qu'il a trop souvent flétrie. Ce genre bâtard doit être relégué sur les théâtres secondaires. Si l'on tolère sa nouvelle impatronisation à la Comédie-Fraçaise, on accoutumera le public, déjà gâté par les mélodrames, à des émotions si vives qu'il trouvera nécessairement fastidieuses et froides les combinaisons sagement dramatiques des auteurs anciens et des auteurs modernes qui se jetteront alors dans l'exagération, comme le seul moyen de produire de l'effet et d'obtenir du succès. On accoutumera de plus les acteurs à exercer leurs talens dans un genre facile et qui les détournera des études et des traditions nécessaires pour représenter dignement le chef-d'œuvre de notre théâtre et ceux que l'on peut attendre de nos jeunes littérateurs.

Cet ouvrage est de M. Empis (Adolphe), employé au ministère de la maison du roi, et, en partie, auteur de *Vendôme en Espagne*, opéra joué à l'Académie royale de Musique au retour de son altesse royale monseigneur le duc d'Angoulême.

Il a été nommé, malgré des murmures assez vifs, par M. Damas qui jouait le rôle du comte de Bothwel. C'est mademoiselle Emilie Leverd qui représentait Marie Stuart : c'était la première fois qu'elle reparaissait sur la scène depuis la cruelle maladie qu'elle a éprouvée et qui semble, contre l'ordinaire, avoir respecté sa figure. Elle a été demandée et a paru après la pièce qui ne semble pas destinée à de nombreuses représentations.

GYMNASE DRAMATIQUE.

LE DÎNER SUR L'HERBE, VAUDEVILLE EN UN ACTE.

5 juillet.

Le Dîner sur l'Herbe est le tableau des inconvéniens et des désappointemens qui surviennent toujours dans ces soi-disant parties de plaisir auxquelles se livrent, pendant la belle saison, les marchands de Paris particulièrement. Ils y trouvent ce que leur goût recherche : du bruit, de la grosse gaieté, une sorte de désordre qui fait diversion aux travaux de la semaine.

L'ouvrage nouveau est tiré des *Proverbes dramatiques*, de M. Théodore Leclerq. On y a ajouté une intrigue bien légère qui sert à amener le mariage obligé dans toutes les comédies. Ce tableau qui ne manque ni de vérité ni de jolis couplets, ne présente aucune des gravelures qu'on aurait pu craindre de rencontrer dans un pareil sujet. La mesure entre la décence publique et les plaisanteries un peu vives qu'il faut attendre de personnages de la classe inférieure, a été bien observée. Les auteurs sont MM. Scribe et Melville.

Le Gymnase dramatique est tout-à-fait dans le goût de la nation : spirituel et malicieux. Les ouvrages qu'on y représente sont plutôt de petites comédies de mœurs que des vaudevilles comme ceux que l'on joue au théâtre de la rue de Chartres, en général faux et froids, ou

aux Variétés, qui offrent souvent le portrait trop fidèle des mœurs populaires.

Le genre adopté par le Gymnase est, je le répète, dans le goût national, et, en ne songeant qu'à l'influence que les théâtres exercent sur le public, on doit applaudir les ouvrages dramatiques qui, ne pouvant servir à répandre aucunes idées fausses, aucunes expressions ignobles ou vicieuses, excitent au contraire l'esprit par l'observation juste des habitudes et des travers de la société; le goût, par la manière spirituellement maligne dont les sujets sont traités.

Le directeur de cet établissement, M. Poirson-Delestre, homme bien né et bien élevé, est animé de louables sentimens. Volontaire royal en 1815, il est, avec M. Scribe, l'auteur, au second retour du roi, d'une pièce intitulée : *une Nuit de la Garde nationale*, qui a fait vivement applaudir le nom des Bourbons. Aucune occasion n'est négligée par lui d'offrir aux amis de la monarchie l'expression de leur dévouement aux princes. S. A. R. Madame la duchesse de Berri l'honore d'une protection particulière.

Le Gymnase a été, dans son origine, l'objet de préventions fâcheuses qui pouvaient être fondées, mais qui, si elles durent encore aujourd'hui n'auraient plus d'aussi justes motifs. Les actionnaires primitifs de cet établissement comptaient parmi eux quelques hommes que l'opinion publique désignait comme opposés au gouvernement. Ils se sont, depuis long-temps, éloignés de l'entreprise par la cession de leurs droits, et maintenant l'on voit au contraire figurer, comme l'un des principaux actionnaires, M. Cerfberr, dont le fils est entré

l'un des premiers dans le fort du Trocadéro, et qui a eu l'honneur d'être cité et décoré par le prince généralissime.

Fondé, assez mal à propos d'ailleurs, pendant le ministère de M. Decazes, le Gymnase ne devait jouer que des pièces anciennes réduites en un acte et mêlées de musique. Il obtint bientôt une autorisation temporaire de jouer le vaudeville. Les préventions dont j'ai parlé plus haut avaient éveillé, après la disgrâce de M. Decazes, la sévérité du gouvernement et avaient fait successivement limiter, à de forts courts espaces, la permission de continuer à représenter des vaudevilles. Au mois de janvier dernier même, cette tolérance avait été bornée au mois de juillet. La puissante et favorable intervention de Madame la duchesse de Berri a fait obtenir au Gymnase un nouveau délai.

Il eût mieux valu, dès l'origine, ne pas augmenter le nombre des spectacles ou au moins ne pas laisser sortir le Gymnase, même provisoirement, du genre qui lui avait été assigné. Aujourd'hui de nombreux intérêts sont attachés à ce théâtre; le public y est habitué, le goûte et s'y porte avec empressement. Le gouvernement, sans aucun doute, a le droit de restreindre le Gymnase dans les limites du privilége qui lui fut jadis accordé. Mais l'exercice de ce droit serait-il maintenant équitable et politique à l'égard d'un établissement qu'une mesure de prohibition tardive ruinerait infailliblement et qui, on doit le dire, dans un pur sentiment de justice, est de tous les théâtres secondaires, celui qui mérite le plus de faveur sous le double rapport de l'esprit et du goût?

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

CLÉOPATRE, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES. — BÉNÉFICE DE JOANNY.

2 juillet.

Cette tragédie a été représentée avec un succès peu contesté. Les efforts d'une malveillance intéressée se sont fait apercevoir quelquefois; mais néanmoins il est juste de dire qu'elle s'est exercée sur des points que pourrait blâmer avec raison une loyale critique. Seulement, il était facile de voir qu'une cabale voulait profiter des défectuosités de l'ouvrage, pour amener une chute qu'il ne méritait pas. Elle a été comprimée par les beautés remarquables de plusieurs scènes, par l'éclat d'un style brillant et pur, et par la sagesse des amis de l'auteur qui n'ont vivement applaudi que les passages qui méritaient de l'être et qui n'ont point essayé, par d'imprudens bravos, de déguiser ce que la pièce offrait de vraiment répréhensible.

Le sujet d'*Antoine* ou celui de *Cléopâtre* a été épuisé au théâtre. On compte, depuis Jodelle (1552) jusqu'à nos jours, quarante ouvrages à peu près, tant français qu'étrangers, composés sur la mort de ce compagnon de Jules César qui déshonora, par les débauches de sa vie privée et les proscriptions du triumvirat, de grandes et belles actions.

Le trépas d'Antoine se rattache à l'achèvement de la

conquête du monde par Octave, qui fut depuis Auguste, et l'on conçoit que cette brillante époque historique ait dû tenter la verve des auteurs. Mais l'irrésolution du caractère d'Antoine, l'abandon de sa femme et de sa patrie, sa fuite à la bataille d'Actium, pour suivre les traces de Cléopâtre, ne sauraient permettre, à ce qu'il paraît, d'en faire, avec succès, le héros d'un poëme dramatique. Il a, si on peut le dire, une trop mauvaise réputation; et, ce qui confirme dans cette opinion, c'est que, jusqu'ici, aucune des pièces dont il a été le sujet, n'est restée au théâtre. Son amour pour Cléopâtre ne peut le rendre intéressant, parce qu'on n'y voit qu'une indigne faiblesse pour une femme qu'aucune vertu ne décore, et que le nombre de ses amans rend tout-à-fait méprisable. Elle aime Antoine, mais elle est encore plus vivement attachée à l'empire. Enfin, les spectateurs, et surtout à l'époque d'une société corrompue, se rangent toujours du côté des bonnes mœurs et la situation d'Antoine marié, et sacrifiant sa femme à sa maîtresse qui le trahit, révolte la délicatesse d'un public qui ne veut pas, avec raison d'ailleurs, et malgré l'histoire, qu'un pareil tableau lui soit offert. Racine a essayé quelque chose de semblable; mais il a, du moins, écarté de la scène la femme de Néron qui, dans Britannicus, veut répudier Octavie pour épouser Junie. Néron, de plus, s'appuie sur la raison d'état; mais cette ressource manque dans le sujet d'Antoine. C'est sa seule passion pour Cléopâtre qui est forcément le mobile de toutes ses actions; et, dès que sa femme paraît, il est nécessairement moins noble encore. Aussi, des nombreux auteurs qui ont traité cet immense épisode de l'histoire romaine, peu ont osé introduire Octavie sur la scène, et la com-

promettre vis-à-vis d'Antoine et de Cléopâtre. Selon les historiens, elle ne vint même point à Alexandrie ; Antoine la retint à Athènes.

Assurément M. Soumet connaissait toutes ces difficultés ; mais, séduit par le tableau qu'il avait à tracer de cette époque si féconde en grands événemens ; voyant le parti que sa plume brillante pouvait tirer, dans les détails, du lieu du sujet, des intérêts politiques et des souvenirs attachés aux noms célèbres de César, Pompée, le jeune Brutus, Pharsale, Philippe, Actium, etc., etc., M. Soumet s'est, pour ainsi parler, bravement précipité au travers des écueils et le succès a, en partie, justifié ses efforts.

Par la pompe et l'éclatante beauté de son style, il a déguisé beaucoup des défauts inhérens au sujet qu'il avait choisi, témérairement peut-être. Plusieurs scènes politiques entre Cléopâtre et Antoine, entre celui-ci et Octave, entre Octave et Cléopâtre, peuvent être placées à côté des scènes du même genre dans Cinna, Sertorius, Mithridate. Des sentimens nobles, élevés, une foule de vers remarquables jaillissent de toutes parts, et, plusieurs fois, des murmures d'une juste admiration ont échappé aux spectateurs.

Dans une scène entre Antoine et Octave, celui-ci encourage ses soldats et leur montre les troupes de son rival comme abattues par leurs revers, et offrant une victoire facile. Antoine, de son côté, exhorte ses amis, relève leurs courages, et leur dit :

> Et les vaincus encor font pâlir les vainqueurs.

Une voix s'est élevée, après les applaudissemens naturels qui avaient suivi ce vers, et a fait entendre un bravo

isolé et ridiculement éclatant. On voulait, sans doute, par ce témoignage exalté, trouver, ou faire sortir de ce passage une misérable allusion bien éloignée de la pensée de l'auteur, et faire une application à la crainte que nos voisins éprouvent encore de la valeur des Français, malgré les défaites que ceux-ci ont éprouvées dans les campagnes qui ont précédé la Restauration. Des *chut*! nombreux ont imposé promptement silence à cet amateur d'une gloire passée.

Dans la même scène, Antoine propose à Octave d'imiter Sylla et de rendre aux Romains, par l'abandon du pouvoir absolu, la liberté de l'ancienne république. Octave repousse ce projet. Les conditions de cet état de choses ne subsistent plus, dit-il; dans les premiers temps de la fondation de Rome, les mœurs austères des citoyens le permettaient :

> Scipion, Cincinnatus,
> Grands dans l'adversité, libres par leurs vertus,

pouvaient maintenir la liberté par leurs exemples; mais, à l'époque où Rome est arrivée, ceux qui parlent de rétablir la république ne peuvent être que des factieux ambitieux qui mettent ces idées en avant pour semer des troubles, dans le seul intérêt de leurs passions et de leurs vices, et en profiter ensuite. Octave s'écrie :

> Je vois des mécontens, non des républicains;

l'importance du territoire, la dissolution des mœurs exigent le gouvernement d'un seul, etc., etc. Tous les vers de cette tirade, qui semblaient faire une leçon à ceux des factieux modernes qui excitent la jeunesse à se tourner vers la république, par des déclamations en

faveur d'une liberté autre que celle que la Charte a fondée, ont été vivement applaudis.

La seule chose qui ait servi à troubler le succès de Cléopâtre, c'est, comme je l'ai fait sentir plus haut, l'intervention d'Octavie accompagnée de son enfant. C'est dans le caractère de cette femme vertueuse que M. Soumet a été chercher l'intérêt dramatique qui manque à son sujet, et qu'il a voulu trouver une noble et belle opposition aux autres personnages qui sont tous odieux et vils. Il était impossible, du moment qu'il admettait Octavie dans son ouvrage, qu'il n'y eût pas une entrevue entre elle et Cléopâtre; et, alors, quelle situation délicate et épineuse que celle de ces deux femmes en présence l'une de l'autre! Vainement M. Soumet, avec autant de goût que de mesure, a fait cette scène très courte; vainement, lorsque Cléopâtre veut jeter quelques doutes sur les démarches d'Octavie, Antoine prend sur-le-champ la défense de sa femme et la protège contre les attaques de Cléopâtre qu'il humilie même publiquement; vainement encore, dans une belle scène au quatrième acte, Octavie, aidée de son fils (que l'auteur a appelé Marcellus), calme les transports d'Antoine qui veut se donner la mort, et cherche, par une réconciliation touchante, à le ramener à d'autres sentimens; sa présence éveille toujours chez les spectateurs trop de susceptibilité. Le sentiment des convenances, que les Français possèdent éminemment, et que la dissolution des mœurs actuelles rend plus délicat encore, était blessé de la position de cette épouse envers un mari infidèle et sa détestable maîtresse. Il faut ajouter aussi que la présence d'un enfant sur la scène est toujours mal reçue, et que les actrices chargées des rôles

d'Octavie et de son fils (mesdemoiselles Dupont et Anaïs) sont de médiocres comédiennes qui, sans mauvaise intention, du reste, ont aidé par leurs cris déplacés et leurs ridicules inflexions, aux sévérités de la critique et aux efforts de la malveillance.

On pouvait craindre encore, pour le succès de l'ouvrage, la mort historique de Cléopâtre par la piqûre d'un aspic. Malgré la défense de siffler, faite au parterre, par l'autorité, en 1750 (défense soutenue par un détachement des Gardes-Françaises), l'apparition et le sifflement de l'aspic, merveilleusement inventé par Vaucanson, avaient déterminé la chute de la *Cléopâtre* de Marmontel, justifiée, d'ailleurs, par la faiblesse des moyens et du style. On avait à redouter le souvenir du mot plaisant d'un spectateur de cette époque auquel on demandait son opinion sur cet ouvrage et qui répondit : — « Je suis de l'avis de l'aspic. »

Mais M. Soumet a heureusement sauvé cet écueil. Le genre de la mort est annoncé dès le premier acte. Un vase, couvert de feuillage, renferme le venimeux serpent et le dérobe à tous les yeux. Cléopâtre déploie son bras au-dessus du vase, et, à l'aide de quelques beaux vers et de l'imposante beauté de l'actrice, cet endroit de l'ouvrage n'a excité aucun murmure.

Mademoiselle Georges (Cléopâtre) et Joanny (Antoine) ont fort bien joué. Ils auraient été assurément demandés après la représentation, sans la défense qui avait été publiquement annoncée le matin dans les journaux.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

LE PASSEPORT, PIÈCE EN UN ACTE, MÊLÉE DE COUPLETS.

6 juillet.

Jamais peut-être le goût des spectacles ne fut plus prononcé dans tous les rangs, dans tous les âges; et il est difficile de croire, malgré l'avis de quelques bons esprits, que cette habitude de plaisir, ou ce besoin d'une civilisation trop avancée, soit favorable aux mœurs publiques; j'ajouterai même et à l'ordre.

Ce n'est pas le lieu de développer les motifs et les preuves de cette opinion. Il y aurait, d'ailleurs, une sorte d'inutilité, ou tout au moins de superfluité à discuter cette question. Le goût public l'a tranchée : l'empressement de la nation pour le théâtre est un fait incontestable; il faut le reconnaître tout en pensant fermement qu'il ne peut en résulter aucun profit réel pour la morale publique qui repose sur d'autres bases, et qui ne saurait fructifier qu'avec d'autres enseignemens.

Sans doute, le danger n'est pas le même pour tous. Il est évident qu'un esprit éclairé par l'étude et l'expérience n'éprouvera pas les mêmes émotions, et par conséquent ne tirera pas les mêmes conséquences des faits et des maximes présentés au théâtre, qu'un homme grossièrement élevé, ou qu'un écolier que son âge, l'inhabitude du spectacle, la vivacité de son imagina-

tion, le défaut de raison et de goût rendent accessible à toutes les impressions.

C'est pour celui-ci surtout que le théâtre est exclusivement corrupteur : il n'y recueille, avec l'excitation des sens, que des idées et des émotions fâcheuses, parce qu'elles sont toujours au-dessus de sa portée si elles sont saines, ou qu'elles gâtent son esprit et son cœur si elles ne le sont pas.

Il ne faut point espérer que les familles sentant, pour les enfans, le danger de la fréquentation des théâtres, les éloignent de ces lieux qu'ils ne devraient approcher que dans un âge plus avancé. La société actuelle est ainsi constituée ; les parens ont hanté les spectacles de bonne heure, ils élèvent leurs enfans comme ils ont été élevés eux-mêmes ; et il est vrai de dire qu'à cette époque ils sont, par leurs habitudes et leurs exemples, les premiers à corrompre ceux qu'ils devraient préserver.

D'ailleurs, je l'ai déjà dit, le spectacle est un besoin, une nécessité, en quelque façon, des habitans de toute grande ville, désœuvrés et avides de ce plaisir. Ils se persuadent, en voulant justifier leur penchant à leurs propres yeux, que le théâtre n'est qu'un amusement sans danger, et c'est même actuellement, grâce à tous les sophismes intéressés des uns et des autres, une sorte de doctrine publique qu'on peut retirer d'utiles leçons des représentations dramatiques.

Il serait difficile d'apercevoir, pour les enfans et pour les parens, l'utilité de l'ouvrage qu'on a donné hier au Vaudeville ; mais, en revanche, il serait bien facile d'en remarquer tous les dangers.

Un jeune homme nommé Derneville, capitaine de

hussards, s'est battu avec son colonel et l'a blessé. Il veut s'éloigner de Paris, et va aux messageries arrêter une place dans la première voiture qui doit partir. Il ne sait comment se procurer un *passeport*. Le hasard lui en fait trouver un qui a été égaré; c'est celui d'un M. Joseph, avocat, et sa destination est pour Blois. Derneville part donc pour Blois. Mais ce M. Joseph se rendait dans cette ville, 1° pour éviter l'effet d'une contrainte par corps; 2° pour épouser mademoiselle Scolastique, sa cousine qu'il n'a jamais vue; il n'est pas même connu de ses propres parens, demi-bourgeois, demi-manans, qu'il a quittés depuis quinze ou seize ans. Il a fallu l'accumulation de toutes ces invraisemblances, et de bien d'autres encore, pour bâtir la pièce.

Derneville, sous le nom de Joseph, s'embarque donc dans la diligence de Blois; mais il y est suivi par un huissier de Paris, qui est censé ne pas connaître son débiteur et qui est chargé de l'arrêter à la première occasion. Derneville-Joseph tombe au milieu de sa prétendue famille qui l'attend pour célébrer son mariage. Un de ses soi-disant parens, plaideur normand, et qui le croit avocat, le consulte sur un procès; un vieux serviteur, auquel le véritable Joseph a promis cent écus pour marier sa fille, les réclame de Derneville; l'huissier lui fait payer 1,000 fr., montant de la lettre de change souscrite par le Joseph dont il a pris le nom; enfin, un amant de cette cousine qu'il doit épouser vient lui chercher querelle, et il est obligé de se battre.

Il y a de plus une madame de Mirbel, parente de Derneville, et dont celui-ci, toujours sans la connaître, a jadis refusé la main. Elle reconnaît Derneville, qu'elle

n'a jamais vu qu'en portrait. Elle a sollicité sa grâce, qu'elle obtient; elle finit par l'épouser.

Tout cet amas d'aventures romanesques et de quiproquos sans intérêt, résultant d'une pseudonymie ridicule, n'est ni gai ni neuf, et l'on ne rencontre, dans la pièce, pas un couplet saillant, pas un mot spirituel. Elle a été sifflée à la première représentation; elle l'a été encore hier à la quatrième; à la vérité, non pas seulement parce qu'elle est sotte et ennuyeuse, mais encore parce que les claqueurs applaudissaient des choses si misérables, que ceux qui avaient payé ont voulu s'en venger.

Les auteurs sont MM. Menissier et Ernest qui ont déjà donné, sur différens théâtres, quelques pièces sans succès.

On devrait repousser de la scène les ouvrages qui reposent sur des duels, à moins qu'ils ne fussent destinés à retracer la déplorable conséquence de ce double homicide. Ce serait même remettre les auteurs dans une voie d'observation de mœurs plus exacte. Dramatiquement parlant, le duel ne peut plus être un moyen de comédie, comme autrefois, ou ne peut plus être qu'un moyen faux. Il n'entraîne maintenant aucune condamnation, aucune peine, et ne saurait par conséquent jeter aucun intérêt sur celui qui en est l'objet. Un duelliste n'est plus obligé de s'expatrier quand il a tué ou blessé son adversaire. M. F....., qui a eu, dit-on, treize fois le malheur d'être heureux dans des affaires particulières, ne vit-il pas libre et tranquille, à Paris, au milieu de toutes les sociétés? La législation nouvelle est silencieuse sur ce point. Ce serait donc par le théâtre qu'il faudrait chercher à déshonorer, à flé-

trir cette détestable manie née de la barbarie des mœurs anciennes, et conservée, dans la civilisation actuelle, par un faux point d'honneur. Il en est tout autrement. Le duel est offert presque comme une action louable; le duelliste y est représenté comme un bon, brave et aimable garçon auquel on pardonne aisément une faute, laquelle n'en semble même pas une, et finit, constamment, par procurer à celui qui en est coupable le succès de tous ses vœux; c'est sur lui qu'on appelle l'estime et l'intérêt du spectateur, et il résulte de cette combinaison qu'on inspire le désir de lui ressembler et de l'imiter.

Les moralistes ont reconnu que le théâtre pouvait suppléer au silence ou à l'insuffisance des lois, en ce qui touche les habitudes, les propensions vicieuses et dangereuses d'un peuple avancé dans la civilisaton et sur lequel d'autres idées n'ont plus assez d'empire. Il est donc important de ne pas laisser publiquement présenter, sous un aspect avantageux, une action détestable en elle-même, à laquelle nos mœurs susceptibles et vaniteuses ne nous portent que trop et que nous sommes disposés à excuser, à louer même, parce qu'elle ressemble quelquefois à du courage.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES DEUX SALEM, OPÉRA EN DEUX ACTES.

16 juillet.

L'enchanteur Thalamir est épris de Zuléma, épouse de Salem. Afin de vaincre la résitance de cette fidèle épouse, il évoque Zarès, le génie des métamorphoses, qui lui donne les traits de Salem, à la condition que cette transformation ne durera qu'un jour, et que, pendant ce temps, il ne pourra appeler à son secours les esprits ténébreux.

Thalamir, sous la figure de Salem, accourt auprès de Zuléma; mais, presque aussitôt, arrive le véritable époux, que des intérêts de commerce avaient éloigné d'Ispahan. Le deux Salem se disputent la possession de Zuléma. Le cadi, personnage grotesque, survient, et ne sachant à quel signe reconnaître le faussaire, il ajourne à un an la décision de cette cause. Salem se soumet à cet arrêt, mais Thalamir, dont la métamorphose va bientôt cesser, veut enlever Zuléma de vive force. Eperdu, il commande à ses salamandres de paraître. Zarès se présente, et, d'après l'ordre du Destin, Thalamir est précipité dans l'abîme.

Il est facile de voir que le sujet de cet ouvrage est l'aventure d'Amphitryon, placée en Perse et trans-

portée, de l'ordre mythologique, dans le genre de la féerie.

Le changement du lieu de la scène était indispensable pour que l'Académie royale de Musique pût mettre à profit toutes les ressources de l'illusion théâtrale : la pompe du spectacle, la variété des costumes et le pittoresque des décorations. Ce sont les principaux et peut-être les seuls moyens de succès de l'Opéra. Aussi l'administration est-elle en quelque sorte obligée d'accepter tous les poëmes qui remplissent ces conditions. Un autre motif devait l'engager encore à jouer *les Deux Salem*, MM. Nourrit, père et fils, premiers chanteurs à l'Opéra, se ressemblent beaucoup. La comparaison de leur ressemblance et la lutte de ces nouveaux Ménechmes pouvaient être piquans.

Si Molière n'a pas craint de présenter sur la scène, qu'il avait lui-même épurée, le sujet d'*Amphitryon* dans toute sa crudité, il serait difficile de faire à l'auteur des *Deux Salem*, et à l'Académie royale de Musique le reproche d'avoir traité, reçu et joué l'ouvrage nouveau.

La musique de cet ouvrage est généralement agréable ; elle est de M. Daussoigne, jeune compositeur, neveu de feu Méhul. Les paroles, assez médiocres d'ailleurs, sont de M. Paulin de l'Espinasse. Les décorations, neuves et d'un effet remarquable, sont dues à M. Cicéri, dont l'extrême réputation dans ce genre est bien méritée.

On aurait donc pu croire que cet opéra, malgré quelques longueurs, aurait obtenu du succès. Néanmoins, pendant le cours de la représentation, un ou deux sifflets se sont fait entendre, et un tumulte, sans exemple

à l'Opéra, s'est élevé lorsque le rideau est tombé et que M. Alexandre Piccini a paru pour proclamer les noms des auteurs.

On ne sait à quelle cause directe attribuer ce tapage. Il ne serait pas raisonnable de supposer que le choix du sujet ait choqué des spectateurs qui, chaque jour, se montrent d'une tolérance regrettable pour d'autres ouvrages véritablement licencieux. On pourrait donc croire alors que c'est le genre de cet ouvrage qui est là cause de cette rigueur inusitée. Les amateurs prononcés de l'Opéra trouvent, et ils ont dit, depuis long-temps, que c'est déshonorer l'Académie royale de Musique que de l'employer à jouer des ouvrages en un acte et d'une couleur comique. Ils appellent ces sortes d'ouvrages des *opérettes*, et, dans la ferveur de leur zèle musical, ils auront pu siffler violemment un petit opéra qui, sous beaucoup de rapports, est préférable à des ouvrages du même genre auxquels, jusqu'ici, on a épargné cette disgrâce éclatante.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

LE PARIA, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES, DE M. C. DELAVIGNE, AVEC DES CHOEURS, MIS EN MUSIQUE PAR M. FÉTIS.

20 juillet.

La *Cléopâtre* de M. Soumet était à sa cinquième représentation; malgré les efforts des journaux de l'opposition et de leurs lecteurs habituels, cette tragédie était

le seul ouvrage qui, dans ce moment, offrait quelque attrait au public, car il est remarquable que la salle de la Comédie-Française était à peu près déserte, quoique Talma eût fait sa rentrée, et cependant le directeur de l'Odéon avait annoncé, pour le surlendemain, la reprise de la tragédie du *Paria*, remise avec des chœurs et quelque pompe de spectacle.

Cet empressement était d'autant plus singulier que mademoiselle Georges, dont le succès dans Cléopâtre avait été brillant et mérité, devait aller à Lille vers le 20 juillet. Alors l'intérêt bien entendu de la direction exigeait que Cléopâtre fût représentée jusqu'au départ de cette actrice, et que le *Paria* ne fût repris que pour balancer les inconvéniens de son absence.

De plus, les justes égards qu'on doit à un homme de talent, et particulièrement à M. Soumet, que le directeur avait en quelque sorte violenté pour laisser jouer Cléopâtre, dans la circonstance surtout où se trouvait cet auteur (l'élection académique) semblaient exiger de ne point substituer brusquement à sa tragédie l'ouvrage de son compétiteur. C'était en quelque façon signaler au public la chute de Cléopâtre, ce qui était mensonger, et sacrifier le succès de M. Soumet sur l'autel de M. Delavigne. Aucune de ces considérations de convenance et d'intérêt privé n'avait cependant pu prévaloir, et il devenait évident dès lors que cette précipitation était l'effet d'une malveillance injurieuse pour l'auteur de Saül.

Une circonstance a, malgré tout ce zèle, rétabli naturellement les choses dans un état plus équitable. M. Delavigne avait fait des changemens à sa tragédie;

cet ouvrage devait donc être de nouveau soumis à la commission de la censure dramatique, et l'examen de cette commission, quoique rapide, a forcément entraîné un délai, pendant lequel Cléopâtre a été jouée plusieurs fois; mademoiselle Georges est partie; la reprise du *Paria* devait alors avoir lieu et elle a eu lieu, en effet, hier, lundi 19 juillet. L'empressement du public a été fort modéré. A sept heures et un quart (le spectacle ne commençait qu'à sept heures et demie), et, à l'exception du parterre, les galeries et les loges offraient des vides remarquables, ce qui n'empêchera pas quelques journaux d'affirmer demain que l'affluence des spectateurs était immense.

On doit regretter la reprise du *Paria*. Cette tragédie est calquée sur les ouvrages de la vieillesse de Voltaire, et sur ceux de quelques auteurs de la fin du dernier siècle. Les opinions philosophiques de cette époque sur les croyances religieuses, qu'on appelait superstitions, et sur la nécessaire inégalité de conditions sont reproduites dans la tragédie de M. Delavigne, et les idées de la multitude prévenue, ignorante et d'ailleurs intéressée sur ces questions, ne peuvent être éveillées et remuées de nouveau parmi les sociétés modernes sans un nouveau danger.

Ce n'est pas que les sentimens et les axiômes répandus dans cette tragédie contre le pouvoir civil et ecclésiastique, contre les distinctions sociales, soient nombreux et violens; quelquefois même ils sont rétorqués avec avantage; de plus, et en général, les doctrines qui tendent à inspirer aux hommes une tolérance raisonnée, à leur rappeler qu'ils sont égaux devant Dieu, à leur

montrer qu'ils ont en eux-mêmes, la faculté de parvenir aux emplois et aux dignités par la vertu, la science et la valeur (faculté dont la France ancienne et moderne a fourni mille exemples, et qui fait maintenant partie de son droit public); ces doctrines, dis-je, n'ont par elles-mêmes, et au contraire, rien de répréhensible. Mais par leur interprétation vicieuse, elles ne peuvent être agitées sans péril dans les ouvrages dramatiques, et vis-à-vis d'une foule ardente qui ne saisit, sur ces matières, que ce qui peut flatter ses passions naturelles contre toute espèce de frein civil et religieux, contre toute supériorité sociale. Les inconvéniens des ouvrages de ce genre résident dans les applications que les spectateurs font de ces doctrines et dans les conséquences qu'ils en tirent.

Le public de l'Odéon en a fourni hier un incontestable exemple. Idamore (le Paria) veut amener sa maîtresse Néala, fille du grand-prêtre Akébar, à l'épouser malgré sa naissance obscure, et, selon les préjugés indiens, maudite de Brama. C'est là toute la pièce. « Je le veux bien, lui répond Néala : le courroux des humains ne peut m'épouvanter; mais

Demain quel sera mon appui,
Si l'ange de la mort m'appelle devant lui?

. . . .

Faut-il échanger contre des cris funèbres,
Contre le noir séjour des esprits des ténèbres,
Contre des châtimens qui prolongent mes maux
Au-delà de ce monde, au-delà des tombeaux,
Cette paix, ces plaisirs, ces innocentes joies
Que Dieu garde aux tribus qui marchent dans ses voies?

. . . .

IDAMORE.

Non; mais je t'y suivrai. Quel forfait m'en exile?
Le sein de l'Eternel est aussi notre asile.
Va, ces mortels si fiers qui nous ont rejetés
De ce bonheur en vain nous *croient* déshérités.
Nous sommes ses enfans. Comme sur leur visage,
N'a-t-il pas, sur le nôtre, imprimé son image?
De nos jours et des leurs, qu'il pèse également,
Au même feu céleste il puisa l'aliment.
Nos sens, formés par lui, nos traits, tout est semblable.
. . . .
Et *Dieu*, lui, notre père
N'eût fait de tant d'amour qu'un jeu de sa colère!
L'homme a seul méconnu ce doux instinct des cœurs;
Des frères, qu'il proscrit, il sépare les sœurs.
La mort rassemblera cette famille immense;
Dieu nous appelle tous; le Brame qui l'encense,
Et l'enfant du désert repoussé des autels,
Reposeront unis dans ses bras paternels.

Ces vers ne présentent que des vérités assez communes s'il s'agit, comme dans la société chrétienne, de l'égalité des hommes devant Dieu; cependant ils ont été applaudis avec d'incroyables transports qu'on ne peut attribuer seulement à leur mérite sous le rapport du style. Un assez grand nombre de voix a demandé : *bis*. D'où venaient ces applaudissemens exagérés? de ce que le public du parterre, regardant les raisonnemens de Néala comme des préjugés et des superstitions, épousant les passions d'Idamore, sorti des derniers rangs de la société et intéressé à braver toutes les distinctions sociales, traduisait de cette façon la réponse de celui-ci : « Ces distinctions sont un abus du pouvoir « civil; l'état de nature, l'égalité absolue des condi-

« tions, voilà la vraie position de l'homme; et, quant « aux idées religieuses, *Dieu* (Brama, l'Etre suprême, « tout ce qu'on voudra) fait abstraction de toute reli- « gion; elles sont indifférentes à ses yeux; ce sont les « brames (les prêtres intéressés, hypocrites) qui veu- « lent faire croire le contraire; le juif, le turc et le « chrétien ont également raison. » En résumé, ce sont les doctrines de l'égalité et de l'indifférence religieuse, principes subversifs de toute société.

Le talent et l'habileté de l'auteur consistent ici à se mettre à couvert de reproches directs : « C'est, dit-il, « le danger des superstitions étrangères, l'horreur de « la proscription d'une classe tout entière, l'amour de « l'humanité, la tolérance mutuelle, la bonté univer- « selle de l'Etre suprême que j'ai voulu peindre et inspi- « rer. Pourquoi le spectateur français voit-il et applau- « dit-il, dans ce tableau, autre chose que ce que j'y ai « mis? ce n'est pas ma faute. » C'est là ce que Voltaire disait dans la préface de plusieurs de ses tragédies; c'est là, sans doute, ce que M. Delavigne a répété à ceux qui lui ont reproché les doctrines émises dans son ouvrage. Mauvaise foi insigne! le spectateur devine votre intention; il répond à votre pensée. — Subtilité misérable, à laquelle l'homme de bien, le véritable ami de son pays ne peut répondre que par le silence, dans l'impossibilité de convaincre une conscience qui craint de se révéler et que le pouvoir, éclairé sur les réels intérêts de l'état, devrait confondre par la prohibition de l'ouvrage qui excite de telles passions, qui propage de pareils sophismes.

Du reste, les inconvéniens et les dangers du *Paria* portent avec eux une sorte d'antidote, et s'affaiblissent

par l'ennui que cause une tragédie sans intérêt, qui ne se soutient que par le style, peu convenable à la scène tragique, mais pur, élégant, harmonieux.

La représentation a duré quatre heures et un quart, sans autre interruption que celle de quelques minutes du troisième au quatrième acte. C'est un spectacle trop long pour l'attention française. Le succès du *Paria*, à son origine, ne s'était pas prolongé; il y a lieu de croire qu'il sera plus court encore cette fois, à moins que les efforts de la direction de l'Odéon et des partisans de l'auteur ne parviennent à surmonter la froideur que le public a témoigné dès hier, et ne l'attirent quelque temps par l'éclat d'un empressement factice.

Les chœurs, dont la musique est due à M. Fétis et ne manque pas de mérite, contribuent pourtant à augmenter la langueur de l'action dramatique.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

EUDORE ET CYMODOCÉE, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES.

27 juillet.

Le sujet de cette tragédie a été entièrement puisé dans le poëme des *Martyrs* de l'illustre auteur du *Génie du Christianisme*. C'est M. de Châteaubriand qui le premier, en France, après la révolution, et par un important ouvrage, a spécialement vengé la religion catholique de tous les outrages du parti philosophique; il a rétabli, dans les esprits, la majesté de cette religion

si indignement calomniée, avilie, et, ce qui est pire peut-être dans notre pays, ridiculisée par les écrits et les excès des sophistes et des impies du dernier siècle. Les effets du *Génie du Christianisme* et des *Martyrs*, sous le rapport de l'esprit religieux, ont été immenses : ils se font sentir encore aujourd'hui. Le génie du noble auteur a, pour ainsi dire, plané sur la tragédie tirée de l'un de ses ouvrages, et, comme observation de mœurs, il est remarquable, à cette époque, qu'un poëme dramatique tout chrétien, ait pu supporter l'épreuve de la représentation et qu'il en soit sorti avec un succès non contesté.

Les tragédies prises dans la Bible et restées au théâtre sont assez nombreuses : *Esther*, *Athalie*, *Omasis*, *les Machabées*, *Saül;* mais sans rappeler ici *les Templiers* de M. Raynouard, le *Louis IX* de M. Ancelot, et *le Comte Julien* de M. Guiraud, ouvrages fondés en partie sur les doctrines du christianisme, mais qui appartiennent, d'un autre côté, au genre politique et historique, nous n'avions eu véritablement jusqu'ici sur la scène que *Polyeucte* auquel le nom de tragédie chrétienne pût être appliqué à juste titre (il est impossible de parler de *Théodore*, vierge et martyre !) encore, ainsi que l'observent Voltaire et La Harpe, l'amour de Sévère et de Pauline fait-il un des principaux ornemens de ce chef-d'œuvre de Corneille, et servit-il beaucoup à le maintenir au théâtre. La pièce nouvelle, qu'on ne peut, sous d'autres rapports, comparer au *Polyeucte*, repose uniquement sur la situation des chrétiens primitifs, persécutés au nom des faux dieux.

Il serait superflu d'en faire l'analyse. Encore une fois, c'est le poëme de M. de Châteaubriand réduit aux pro-

portions d'une tragédie ; et qui ne connaît *les Martyrs!* On retrouve dans la tragédie les sentimens, les discours et tous les morceaux remarquables du poëme. L'auteur de la pièce nouvelle a fait en cela preuve de goût. Le style, naturellement poétique de M. de Châteaubriand, rendait encore la tâche plus facile. M. de Fontanes a dit, dans des stances adressées à son noble ami, à l'occasion des *Martyrs :*

Et dans ta prose cadencée
Les soupirs de Cymodocée
Ont la douceur des plus beaux vers.

Seulement Démodocus, le père de Cymodocée, ne paraît pas, et Cymodocée elle-même ne joue point dans la tragédie un rôle aussi important que dans l'Epopée. L'auteur ne s'est servi de ce personnage que pour faire voir dans Eudore les combats et le triomphe des sentimens religieux contre ceux d'un amour passionné. Toute l'intention de l'auteur a été de montrer que le vrai chrétien est le type de toutes les vertus et qu'il sait sacrifier aux principes de sa religion les passions les plus vives, les plus chères au cœur de l'homme, et que le paganisme déifiait.

Au troisième acte, Cyrille et les adorateurs de la croix sont arrêtés par suite de l'édit de proscription arraché à la faiblesse de Dioclétien, par les ruses et les machinations de l'apostat Hiéroclès. Eudore, qui n'est encore connu que comme un Grec illustre par les services qu'il a rendus à l'Empire romain en le délivrant des attaques des Barbares, se découvre alors et veut partager le péril de ses frères.

Au quatrième acte, on vient lui proposer de fuir ; il

refuse, craignant que son absence ne décourage les chrétiens et ne les porte à sacrifier aux faux dieux. On l'exhorte, pour sauver sa vie, à fléchir devant Festus; il repousse ces insinuations. Les troupes romaines lui offrent l'Empire; il fait rentrer les soldats dans l'obéissance qu'ils doivent à l'empereur. Il apprend que Cymodocée, qu'il croyait avoir soustraite aux poursuites d'Hiéroclès, est retombée au pouvoir de son persécuteur; qu'en l'épousant aux pieds de l'autel de Jupiter, il peut la conserver; Eudore hésite, son amour est même sur le point de l'emporter; mais il voit Cyrille effrayé et consterné de son hésitation, il surmonte cette erreur passagère et tombe aux genoux du saint évêque sept fois martyrisé en s'écriant :

Martyr! je suis chrétien.

Enfin au cinquième acte, et lorsque Eudore est conduit aux arènes un soldat romain qui a servi sous ses ordres, lui offre son glaive et l'exhorte à s'affranchir, par le suicide, de la honte et de l'horreur du supplice qu'on lui prépare. « Imite, lui dit-il :

Imite de Caton cet exemple éclatant!

EUDORE.

Il se donna la mort... Un vrai chrétien l'attend.

Je n'ai pas besoin d'ajouter combien est salutaire l'effet de ce tableau de la sublimité des vertus chrétiennes. Non sans doute qu'il faille en attendre des résultats qui ne peuvent être réellement et fructueusement produits que par des instructions régulières; ce n'est pas

au théâtre que l'on va chercher des enseignemens de ce genre ; mais, du moins, cet ouvrage ne peut exciter dans l'esprit et dans l'âme des spectateurs que des idées et des émotions favorables. On pouvait craindre que les mots de Dieu, de Vierge, de Christ, de croix incessamment répétés ; que les leçons et les maximes du christianisme, exposées dans toute leur austérité, ne fussent accueillies par les risées et les moqueries de spectateurs que les sophistes modernes affectent de représenter encore comme disposés à repousser tout ce qui tend à montrer la religion sous un aspect heureux ; il en est arrivé tout autrement. La grandeur du sujet et des caractères d'Eudore et de Cyrille, l'élévation des principes et des idées a commandé l'attention, a imposé aux esprits les plus frivoles, et aucun murmure ne s'est fait entendre même dans les passages les plus délicats.

Sous ce rapport, les dispositions de l'esprit public méritent d'être remarquées. Il y a un an, et lorsque *le Comte Julien* fut représenté à l'Odéon, des huées s'élevèrent à toutes les situations, à tous les vers qui offraient quelques aperçus religieux, quelque éloge des sentimens chrétiens : le mot de Dieu fut sifflé. Le sujet de cet ouvrage (le retour de Julien au christianisme), l'intention qui y avait présidé, plus que la manière dont il était traité, fut la cause incontestable du peu de succès qu'obtint cette tragédie, laquelle à beaucoup d'égards, méritait un autre sort.

Aujourd'hui, au contraire, c'est le sujet qui a principalement assuré le triomphe d'Eudore et Cymodocée. Il y a peu de talent et peu d'art dans l'exécution de ce poëme, et la critique littéraire pourrait largement s'exercer avec justice.

Dioclétien paraît un instant au second acte et ne reparaît plus dans le cours de l'ouvrage. Hiéroclès disparaît également au troisième acte; Cymodocée, qu'on aperçoit un moment au premier acte, se montre encore un instant au commencement du troisième et ne revient qu'à la fin du cinquième. Les personnages inutiles sont multipliés; les entrées et les sorties ne sont pas justifiées; les trois premières parties se passent dans le palais de l'empereur, la quatrième dans les catacombes, refuge des chrétiens; la cinquième sur la place publique. Enfin, à l'exception de quelques vers détachés, très beaux, des harangues prononcées devant Dioclétien, pour et contre les chrétiens, les uns et les autres textuellement empruntés des *Martyrs*, le style est faible, recherché et tient beaucoup trop par la manière, la quantité et la nature des épithètes et des images, à l'école moderne.

C'est, je le répète, la majesté du sujet et le caractère d'Eudore qui ont soutenu la pièce. Elle offre un contraste frappant dans sa conception et dans sa conclusion avec le *Paria*, et mes observations sur ce dernier ouvrage reçoivent une nouvelle force des rapprochemens qu'on peut faire entre les situations principales de ces deux tragédies.

Celle de M. Delavigne présente le combat de l'orgueil, révolté d'une condition obscure, contre l'autorité civile et religieuse. Ces soulèvemens d'une vanité hautaine et humiliée contre l'ordre établi et les distinctions sociales ne sont autorisés que par la valeur et les succès militaires. Pour effacer les inconvéniens de sa naissance et posséder sa maîtresse, Idamore consent volontiers au bouleversement de l'état; il cherche même

à ébranler toutes les institutions. Il périt pour avoir violé les lois de son pays et en bravant encore les dépositaires sacrés de l'autorité. Ses efforts et ses raisonnemens sont la source d'une multitude d'allusions et d'applications dangereuses et contraires à la sécurité de la société.

Eudore, d'une naissance illustre, célèbre par ses exploits, comblé des honneurs du Capitole, mais guidé par les principes et les dogmes du christianisme, dépose ses lauriers, immole la juste ambition qu'il peut éprouver, abaisse toute la puissance de ses dignités héréditaires et acquises, sacrifie même son amour aux vertus dont il devient le martyr. Il meurt victime de son obéissance et de sa soumission au prince et aux lois que sa religion lui prescrit de respecter lors même qu'ils sont iniques et barbares. Il inspire, par l'admiration qu'il cause, le désir d'imiter son exemple.

La situation d'Eudore, Grec et chrétien, cherchant à convertir sa patrie au christianisme, amenait naturellement quelques vers sur l'espoir de délivrer ses compatriotes du joug de leurs vainqueurs et de les rendre à l'indépendance. Le public a saisi l'allusion que ces passages présentaient à la cause des Grecs modernes et les a applaudis avec enthousiasme.

Des applaudissemens semblables se sont fait entendre à quelques vers où Eudore, en parlant de l'humilité chrétienne, dit, d'après l'esprit de la loi nouvelle, qu'aux yeux de Dieu, les rois sont égaux aux autres hommes et qu'ils seront jugés selon leurs mérites.

Quand de pareils sentimens sont présentés, entourés des doctrines de l'obéissance au souverain et de la sou-

mission aux lois, ils sont parfaitement conformes aux principes de notre religion et n'offrent aucun danger puisqu'ils ne tendent qu'à relever la dignité naturelle de l'homme vis-à-vis de la Divinité.

L'auteur, demandé unanimement, a été nommé par Lafon qui avait passablement joué le rôle d'Eudore; c'est M. Gary, ex-principal du collége de Carcassonne et qui, par une circonstance assez singulière, a été le professeur de plusieurs jeunes poètes fort distingués : MM. Soumet, Guiraud et Pichaldt. Ce dernier, auteur de plusieurs tragédies non encore représentées (entre autres *Léonidas* et *Turnus*), a, dit-on, retouché beaucoup à la pièce nouvelle.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

L'ÉCOLIER D'OXFORD, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN PROSE, DE FEU WAFLARD.

30 juillet.

C'est le précepte d'une sage et douce philosophie qui fait le fondement de la pièce représentée hier, pour la première fois, à l'Odéon, sous le titre de *l'Ecolier d'Oxford*. L'auteur, renouvelant même un usage de l'origine du théâtre, conclut par une moralité comme on le faisait chez les Grecs et comme on le faisait en France, en Angleterre, en Espagne dans l'enfance des spectacles. Molière n'a jamais eu la prétention de faire des leçons de morale. Il traçait un caractère et le dé-

veloppait ; il peignait des ridicules particuliers ou généraux et laissait au spectateur le soin de tirer de ses ouvrages la conclusion convenable. Presque tous se terminent par un trait du caractère de l'un des personnages dominans et non par une leçon directe, par une moralité expresse qui soit comme le résumé de sa comédie. Tout en instruisant beaucoup, il ne songeait point à instruire ou, du moins, il ne montrait pas cette prétention ; Regnard, Lesage, Dancourt ont suivi cette route ; mais Lachaussée, Destouches, Voltaire, dans *Nanine*, et tant d'autres depuis, ont voulu faire du théâtre une école de morale. Ils prétendaient rendre les hommes meilleurs en les amusant, et n'ont souvent réussi qu'à les ennuyer et à les corrompre.

De nos jours, M. Picard a eu principalement l'intention de développer des principes de philosophie au théâtre. Il les discute même dans ses préfaces, et c'est habituellement sur les axiomes d'un moraliste ancien ou moderne que ses comédies capitales sont bâties, qu'il invente ses intrigues et qu'il établit ses caractères. Il est juste de dire que les ouvrages de M. Picard ne respirent que des sentimens honnêtes, et que si, sous le rapport purement littéraire, ils ne satisfont pas complétement, du moins son théâtre n'est pas corrupteur. Sa manière dramatique est défectueuse ; ses tableaux sont purs. Il s'est trompé en cherchant à donner à la comédie un but spécial qu'elle ne doit, qu'elle ne peut pas avoir ; ses leçons sont crues, l'intention de moraliser est trop à découvert et donne de la sécheresse à ses conceptions en même temps qu'elle empêche un véritable comique ; il a, en quelque sorte, transporté au théâtre le fond et la forme de l'apologue ; mais, encore

une fois, ses ouvrages ne présentent, sous le rapport moral, que des vues louables, des principes d'une philosophie raisonnable, des règles de conduite honnête, et tels, enfin, que l'on doit en attendre d'un esprit doux et d'un cœur droit.

Feu M. Waflard, auteur de la pièce nouvelle, était de l'école de M. Picard : sa comédie le prouve, et, de toute façon, on ne pouvait manquer d'y retrouver la manière du maître, puisque, la mort ayant enlevé M. Waflard avant qu'il eût pu mettre la dernière main à *l'Ecolier d'Oxford*, c'est M. Picard qui a revu et corrigé cet ouvrage. M. Fulgence (de Bury), ami et collaborateur habituel de Waflard (*le Voyage à Dieppe, un Moment d'imprudence, le Célibataire et l'Homme marié*) a présidé à *la mise en scène.*

D'après la moralité qui termine *l'Ecolier d'Oxford*, c'est un passage d'Horace qui a donné l'idée de cet ouvrage, lequel se trouve être ainsi le développement du texte de cette strophe de l'ode IX, liv. II :

Sæpiùs ventis agitatur ingens
Pinus ; et celsæ graviore casu
Decidunt turres, ferriuntque summos
Fulgura montes.

« Le pin le plus superbe est aussi le plus en butte au « courroux des vents ; plus une tour est élevée, plus la « chute en est éclatante, et c'est sur les plus hautes mon- « tagnes que tombe la foudre. »

La Fontaine a présenté la même moralité dans plusieurs de ses fables : *le Chêne et le Roseau*,

L'arbre tient bon ; le roseau plie ;
Le vent redouble ses efforts,

Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Le combat des Rats et des Belettes :

Une tête empanachée
N'est pas petit embarras.
Le trop superbe équipage
Peut souvent en un passage
Causer du retardement.
Les petits, en toute affaire,
Esquivent fort aisément;
Les grands ne le peuvent faire.

Les deux Mulets :

Ami, lui dit son camarade,
Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi :
Si tu n'avais servi qu'un meûnier comme moi,
Tu ne serais pas si malade.

Tous les moralistes sont remplis de leçons pareilles, et la vérité qu'elles renferment est devenue banale. Pour le dire en passant, cette soi-disant vérité a été tout aussi souvent contredite par ceux-là mêmes qui l'ont répandue. N'est-il pas généralement reçu que les petits paient pour les fautes des grands, et ne trouverait-on pas cent axiomes à ce sujet dans les anciens et dans les modernes qui détruiraient ce qu'ont dit, sur ce point, Horace et La Fontaine ? Celui-ci n'a-t-il pas présenté la maxime opposée dans *les Animaux malades de la peste*.

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugemens de cour vous feront blanc ou noir.

C'est donc une erreur que d'aller chercher dans la

philosophie, ou dans la sagesse de l'homme, des leçons positives de morale, des règles sûres de conduite. Il n'y a en quelque sorte pas un seul axiome philosophique qui ne soit combattu et contredit par un axiome contraire. C'est dans des enseignemens plus élevés que l'homme peut seulement trouver des principes et des vérités immuables; partout ailleurs on ne rencontre que vague, contradiction et insuffisance.

Toutefois, quand les principes humains sont tirés d'une philosophie pure, ils sont sans danger au théâtre. *L'Ecolier d'Oxford* repose sur cette maxime qu'une condition obscure, un sort ignoré mettent l'homme à couvert de ces renversemens de fortune, de ces malheurs complets auxquels sont exposés les grands et les puissans de la terre. Si ce n'est pas une vérité bien neuve et bien incontestable, son développement et son application sont, du reste, plutôt salutaires que fâcheux au théâtre. Elle ne tend à inspirer aux spectateurs que la modération des désirs, la rectitude dans la conduite de la vie.

Mais cet aperçu philosophique n'a pas paru suffisant à l'auteur. Il y a joint une seconde leçon; et, d'après les doctrines littéraires qu'il suivait, c'est encore sur la moralité d'un autre apologue qu'il a conçu le plan de son ouvrage. Cette fois, c'est dans un moraliste étranger qu'il a puisé. Il a voulu mettre en action une fable orientale de Pilpay, intitulée : *le Géant et le Nain*. Le Nain et le Géant voyagent de compagnie. Lorsqu'il y a quelque danger à courir, le Géant y expose le Nain, et recueille ensuite pour lui-même le prix des efforts de son camarade. C'est, sous une autre forme, *Bertrand et Raton*, *le Renard et le Bouc* de La Fontaine. Ces deux

points de vue moraux, voici l'intrigue que l'auteur a imaginée pour les développer.

Le jeune Will a été élevé à l'université d'Oxford sans qu'il sache à qui il doit le bienfait de son éducation; il n'a jamais entendu parler de ses parens. Il a atteint dix-huit ans, ses études sont achevées, le dernier quartier de sa pension n'a point été payé; on le renvoie de l'université. Il a rencontré, il y a quelque temps, aux courses de Newmarket, une jeune personne dont il ne connaît ni le nom ni la famille, et dont il est devenu amoureux.

A peine hors du collége, Will trouve un portrait dans Hyde-Park, et rencontre au même endroit M. Roberts, son ancien maître d'études, maintenant professeur dans une école de Londres, et qui conduit ses élèves en promenade. Will remet le portrait à M. Roberts qui se charge de le faire annoncer dans les papiers publics. Pendant que le maître et son ex-disciple sont à causer, on entend un grand bruit. Une voiture, emportée par des chevaux, est sur le point d'être précipitée dans un ravin; deux femmes sont dans cette voiture. Will et les autres élèves s'élancent à leur secours. La peur a glacé le courage de M. Roberts; il ne bouge pas. Will sauve les dames qui arrivent toutes troublées sur la scène, qui ne voient que le professeur, et qui, croyant que c'est lui qui les a sauvées, l'accablent de leurs remercîmens. Roberts ne les désabuse pas entièrement. Lord Morden survient: il a vu de loin le danger de sa sœur et de sa nièce; il s'enthousiasme pour leur prétendu libérateur, et son enthousiasme s'augmente encore quand, sur les regrets qu'il fait entendre de la perte d'un portrait, Roberts lui remet celui que Will a trouvé. Lord Morden lui propose alors une place de secrétaire, un traitement considérable, etc., etc.

Wil qui, légèrement blessé, n'avait pas encore reparu, revient alors; et M. Roberts, auquel il témoigne sa surprise de le voir accablé de faveurs que lui seul a méritées, profite de l'inexpérience de son élève pour lui persuader qu'il ne doit pas se découvrir, et, comme dédommagement, il propose à Will de le suivre chez lord Morden. Will y consent : il a reconnu, dans la jeune personne qu'il vient de sauver, celle qu'il avait rencontrée à Newmarket. Voilà la fable de Pilpay mise en action; voici maintenant la maxime d'Horace combinée avec la fable :

Lord Morden est jaloux de la faveur dont le comte d'Essex jouit auprès d'Elisabeth, reine d'Angleterre. Il a préparé des notes contre ce favori; il fait rédiger un mémoire par Roberts qui a recours à Will. Ce mémoire produit d'abord un grand effet. On croit qu'Essex est disgracié; Morden le remplace. Celui-ci veut accabler son compétiteur sous le poids d'une caricature; il en demande une à Roberts qui la fait faire par Will. Mais bientôt les choses changent de face. Essex triomphe. Morden est menacé dans ses biens et dans sa liberté. On vient pour l'arrêter. Will se présente vainement comme auteur du mémoire et de la caricature. On dédaigne un ennemi si faible; ce n'est qu'à Morden qu'on en veut, parce qu'il est puissant. Will écrit alors au comte d'Essex; il obtient sa grâce et celle de Morden. On découvre que, fils d'un proscrit attaché à la cause des Stuarts, il est le neveu de lord Staffort, qui le faisait secrètement élever à Oxford. On unit Will et Maria. Ce lord Staffort est un courtisan bien bas, bien peureux, qui craint toujours de se compromettre, qui se soumet sans cesse à la faveur, qui abandonne le parti

d'Essex quand il croit Morden triomphant, *et vice versâ.*

Ces fluctuations dans la fortune, qui amènent quelques changemens dans les caractères, et qui, selon qu'elles sont heureuses ou malheurauses, influent sur la situation de tous les personnages, ont été déjà présentées dans deux pièces de M. Picard : *les Ricochets* et *les Marionnettes.* Le défaut de ces sortes d'ouvrages est de rendre l'esprit sérieux en appelant les réflexions des spectateurs sur des choses tristes. Il faudrait une grande gaieté dans le dialogue, une grande profusion de traits comiques pour dérober ce qu'un pareil sujet a de grave et d'affligeant. M. Picard n'a pas toujours évité cet écueil, et son imitateur y a échoué : *l'Ecolier d'Oxford* est ennuyeux ; l'intrigue, qui est fort compliquée, n'est pas assez vive pour attacher le spectateur par l'intérêt, et il y a une absence presque totale de gaieté et de traits comiques dans le dialogue.

Les deux moralités même ne sont pas justifiés, puisque lord Morden conserve sa fortune et ses honneurs, et puisque les services que Will a rendus à Roberts ne servent point à l'élévation définitive de celui-ci ; car, tandis que son élève recouvre son nom et épouse Maria, Roberts redevient professeur comme auparavant. Les préceptes que l'auteur a avancés reçoivent donc en quelque sorte un démenti. La pièce n'a eu qu'un médiocre succès ; on n'a point sifflé, mais on a rarement applaudi.

Le nom de l'auteur a été demandé. Contre l'usage, c'est une actrice (mademoiselle Delâttre) qui est venue le proclamer : il est vrai qu'elle avait joué le rôle de l'Ecolier d'Oxford, et que, pour faire l'amour, elle

avait conservé son costume masculin. Elle a publié que cette pièce était l'ouvrage *postume* de *feu* Waflard, avec un accent d'oraison funèbre et un ton de sensibilité affectée tout-à-fait ridicules.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'OFFICIER ET LE PAYSAN, OPÉRA COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. ACHILLE DARTOIS, MUSIQUE DE M. F. KREUBÉ.

1er août.

Bastien et Lucas sont sortis ensemble de leur village et ont été à l'armée. Le premier est devenu officier, l'autre est resté soldat; tous deux ont obtenu la décoration de la Légion-d'Honneur.

Ils reviennent au lieu de leur naissance. Bastien, avant de partir, aimait Rose, fille du fermier Mathurin, et en était aimé. Il l'aime toujours, et compte obtenir facilement l'exécution d'une promesse de mariage que Rose lui avait faite autrefois.

Mais la mère de Bastien apprend à son fils que les idées de Rose ont changé. Elevée dans un pensionnat de Paris, elle a acquis des talens et pris des habitudes qui la portent à dédaigner maintenant les paysans du milieu desquels elle est sortie. Rose, qui jouit d'un empire absolu sur l'esprit de son père, lui a communiqué toute sa vanité, et l'ancienne ferme a pris la tournure d'un château.

Bastien, pour éprouver le cœur de sa maîtresse, fait endosser à Lucas ses habits d'*officier* et se présente à Rose sous son ancien costume de *paysan*, et avec les manières de la rusticité. Rose parle de l'éducation qu'elle a reçue, du rang que cette éducation peut lui donner dans le monde; et, quoiqu'elle aime toujours Bastien, cet amour est combattu dans son cœur par d'autres sentimens. Elle fait un meilleur accueil à Lucas, officier et décoré. Celui-ci lui offre sa main qu'elle n'accepte pas cependant; et, lorsque Bastien veut lui rendre sa promesse de mariage, son amour réveillé triomphe de sa vanité. Pour montrer qu'elle ne croit plus être autre chose que son égale, elle va reprendre ses habits de paysanne, et revient auprès de Bastien qui, de son côté, a repris ses épaulettes et sa décoration. Satisfait du retour de Rose, il l'épouse; et Lucas, redevenu soldat, épouse aussi une petite paysanne qu'il aimait, et dont la jalousie, quand elle croit que Lucas offre sérieusement sa main à Rose, sert à jeter un peu de mouvement sur toute cette intrigue romanesque et froide. Le rôle de cette paysanne jalouse se retrouve entièrement dans la *Bergère châtelaine*, opéra comique joué il y a quelques années.

On ne sait ce que l'auteur de la pièce nouvelle a voulu peindre. A-t-il eu l'intention de montrer que, quoique l'agriculture et l'industrie puissent mener à la fortune, ceux qui acquièrent des richesses de cette façon doivent toujours conserver leurs habits de laboureurs et d'artisans, et que leurs enfans doivent toujours parler le langage de la charrue et de la boutique? Cela est contre toute raison, contre toute vérité, contre toute expérience. Chaque famille tend à s'élever; c'est là le mouvement de la société. On ne travaille que pour acquérir

l'aisance, laquelle, quand elle est obtenue, force même ceux qui en jouissent à prendre des habitudes relatives à leur position sociale. Chez Molière, les fils et les filles ont toujours des manières et un langage plus distingués que ceux de leurs parens bourgeois. Cela est dans la nature, dans la force des choses. Bastien, lui-même, qui a pris des manières et un ton différens, aurait pu, tout naturellement, ne plus vouloir de Rose restée paysanne.

Enfin M. Achille Dartois veut-il que, malgré l'absence, les changemens de fortune, de situation et toutes les idées nouvelles que font nécessairement naître une éducation élevée et la connaissance du monde, on conserve les sentimens que l'on avait dans son enfance et que l'on sacrifie tout à ces sentimens? C'est là de la morale de théâtre et de roman, c'est-à-dire quelque chose de faux et d'exagéré. La société repose sur des devoirs, et non sur des sentimens. Ce n'est braver ni le devoir ni l'honnêteté que de cesser, au bout de plusieurs années, d'aimer un homme dont on a été séparé et dont les idées et les manières ne répondent plus à celles de la personne qui l'aimait. Bastien a fait ce qu'il reproche à Rose. Un changement de fortune a amené chez lui un autre ton, d'autres habitudes; et, encore une fois, si Bastien eût retrouvé Rose avec toutes les habitudes de la paysannerie, aurait-il voulu l'épouser?

Les pièces du genre de *l'Officier et le Paysan* ne laissent pas que d'être dangereuses pour les progrès de la civilisation. Elles corrompent, elles faussent le bon sens public en présentant le tableau de mœurs et de sentimens factices; elles répandent des notions et des idées fausses, par conséquent vicieuses. A regarder les choses de près,

il n'y a réellement plus de mésalliances de rangs ; il n'y en avait même pas autrefois. Aujourd'hui, comme jadis, c'est l'éducation qui établit le contraste des classes. S'il est ridicule, dans *l'Ecole des Bourgeois*, de voir mademoiselle Abraham épouser un marquis, ce n'est pas parce qu'elle est la fille d'un marchand, c'est qu'on sent combien seront déplacées, dans un autre ordre de société, les habitudes de comptoir que la jeune personne a conservées. Les convenances reposent sur la similitude de l'éducation. Le maréchal-prince d'Ekmülh a donné sa fille à M. Achille Vigier ; MM. de Rochechouart et de Walhs ont épousé mesdemoiselles Ouvrard et Legrand, et cette dernière a étonné la cour et la ville par la distinction de ses manières : toutes deux avaient été parfaitement bien élevées. L'éducation nivelle toutes les classes ; la fortune décide du reste.

L'Officier et le Paysan, qui n'est tout au plus qu'un vaudeville, est dénué de tout intérêt, et n'offre qu'une gaieté de charges et de lazzis. La musique est comme le poëme, fausse, sans couleur et sans charme ; mais cet insipide opéra comique n'en a pas été moins applaudi avec transport par la troupe ordinaire des cabaleurs. Cette pièce, malgré son infériorité, sera soutenue par les comédiens et aura de nombreuses représentations : le compositeur, M. F. Kreubé, est le chef d'orchestre du théâtre.

---

3 août.

On a donné hier, pour la première fois au théâtre de l'Odéon, et devant un immense auditoire, le mélodrame de *la Pie Voleuse*, arrangé avec la musique de Rossini, par M. Castil-Blaze. Toute la marche de l'ancienne pièce a été suivie, et je suis assurément dispensé de me livrer à l'analyse des infortunes de la servante de Palaiseau. Ses malheurs et le triomphe de son innocence, à la Porte-Saint-Martin, ont épuisé, il y a quelques années, les larmes de tous les cœurs sensibles de la capitale et des provinces, et jamais

Iphigénie en Aulide immolée
Ne coûta tant de pleurs à la Grèce assemblée.

M. Castil-Blaze a convenablement intercalé la musique de Rossini dans l'ouvrage français, et la traduction des paroles italiennes, qu'on chante à l'Opéra-Buffa et qu'il était obligé de parodier, n'est pas par trop mauvaise. On a ri seulement de cette phrase de l'interrogatoire du bailli : « Vous êtes accusée, dit-il à Ninette, d'avoir volé

Une cuiller d'argent qui servait à manger.

Les spectateurs ont paru croire qu'une cuiller, fût-elle même d'argent, ne pouvait pas servir à autre chose, et que feu M. de la Palisse, d'innocente mémoire, n'aurait pas mieux dit.

Quoique les morceaux de chant amortissent et détournent l'intérêt de l'ouvrage, et quoiqu'ils n'aient pas été exécutés avec l'ensemble et la perfection si remar-

quable de l'Opéra-Buffa, la représentation a été en général satisfaisante. On peut croire que la *Gazza-Ladra*, redevenue la Pie Voleuse, aura presque autant de succès qu'en a obtenu il y a quelque temps, *le Barbier de Séville* avec la musique d'*Il Barbiere*. Mademoiselle Florigni a fort bien chanté et passablement joué le rôle de Ninette, ainsi que madame Montano, celui de Jacques.

Presque toujours dans les pièces où les officiers militaires de la justice interviennent, on les fait paraître avec l'uniforme de la garde municipale. Le théâtre de l'Odéon a suivi hier cet usage, qu'il faudrait peut-être faire cesser. Les gardes qui sont chargés d'arrêter Ninette et de la conduire au lieu du supplice étaient revêtus des habits de la gendarmerie de Paris; ils avaient même à leur boutonnière la décoration du lys. C'est un anachronisme dans le costume. La scène se passe à Palaiseau, il y a de longues années, et le personnage principal est un bailli. Au temps où l'action de la pièce est censée avoir lieu, il n'y avait pas, ce que nous appelons aujourd'hui, de gendarmes; mais des gardes de maréchaussée; pourquoi ne pas suivre cette indication naturelle dans le costume? Où diable le royalisme va-t-il se fourrer? on veut donc le faire siffler!

En général, on exige avec raison au théâtre, tant le point d'honneur militaire et tout ce qui y a rapport est susceptible et délicat! que les uniformes ne soient que des habits de fantaisie, à moins que les ouvrages dans lesquels paraissent des officiers et des soldats ne soient des ouvrages de circonstance.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

LA CONVERSATION CRIMINELLE, COMÉDIE VAUDEVILLE EN UN ACTE DE MM. THÉAULON ET VULPIAN.

5 août.

Les atteintes portées à la sécurité du mariage ont été diversement envisagées en France, selon les époques et la mobilité des mœurs.

Sous Louis XIV, on riait publiquement des maris trompés. L'infidélité conjugale ne paraissait qu'une affaire de galanterie honorable pour le galant, ridicule pour l'époux, et dont la femme, en cas de publicité, était punie par une réclusion plus ou moins prolongée. On cherchait toujours à cacher dans l'intérieur des familles ces désordres domestiques plus fréquens d'ailleurs parmi les gens de la cour, où le roi, par l'éclat de sa faiblesse, avait mis la séduction en honneur, que dans les classes inférieures dont les mœurs étaient à cette époque fort différentes de celles de la noblesse. La crainte du ridicule, sentiment si inhérent à cet honneur, que Montesquieu regardait comme le fondement de la monarchie, rendait le cocuage une chose fort sérieuse; et l'on voit l'importance que les bourgeois, comme on les appelait alors, attachaient à la fidélité conjugale par les précautions, les discours et les actions des *Sganarelle*, des *Georges Dandin* des *Bernadille*, etc., etc.

Sous le Régent, sous Louis XV, et le scandale des

mœurs publiques ayant été porté au dernier degré par l'exemple de la cour, on se faisait honneur du déshonneur de l'hymen. Le théâtre est là pour attester qu'un mari parlait ouvertement de l'amant de sa femme, et que la femme en faisait autant de la maîtresse de son mari.

Le vertueux Louis XVI, que les courtisans appelaient *le Roi des bourgeois*, chercha à ramener la décence à Versailles ; et, par une flatterie digne de cet excellent prince, on prit, pour lui plaire, l'apparence de la vertu. Mais il n'eut pas le temps de détruire, par son exemple, la corruption de mœurs que le règne de son prédécesseur avait fait descendre jusque dans les classes inférieures de la société, toujours imitatrices des vices ou des qualités des grands. Gilbert avait écrit :

. . . L'hymen n'est plus qu'un veuvage commode
Où chaque époux, brûlé d'adultères désirs,
Vit, loin de sa maison, libre dans ses plaisirs.

Beaumarchais faisait chanter :

Qu'un mari sa foi trahisse,
Il s'en vante, et chacun rit;
Que sa femme *ait un caprice*,
S'il l'accuse, on la punit.
De cette absurde injustice,
Faut-il dire le pourquoi?
Les plus forts ont fait la loi.

La législation révolutionnaire mit le comble aux scandales domestiques. Le divorce proclamé et la facilité de l'obtenir firent disparaître un dernier reste de pudeur. Le mariage, dépourvu de la sanction religieuse, considéré comme un simple contrat civil, ne fut plus, en quelque sorte, qu'un bail que le consen-

tement mutuel ou surpris des époux permettait de résilier à chaque instant.

Je passe l'époque de l'empire où le mélange de toutes les classes, dominé par l'ascendant militaire, et les tâtonnemens, si on peut le dire, d'une nation qui cherchait à se refaire, ne permit pas aux usages et aux idées de s'établir d'une façon distincte. Il y eut pourtant une amélioration incontestable sous le rapport de la décence des mœurs sociales. On doit cette justice à Napoléon que si, dans sa vie privée, il se livra à quelques écarts et à des actes de débauche répréhensibles, il fut toutefois irréprochable dans sa vie publique. Il faut lui en tenir compte et lui en savoir gré.

Aujourd'hui les mœurs tendent à se réformer; mais elles n'ont point encore pris, sous le point de vue que nous envisageons, une couleur générale et précise, une physionomie décidée. Les effets de l'abolition du divorce ne se font pas et ne peuvent pas encore se faire sentir. Les mœurs publiques ont certainement plus de décence. On ne pourrait pas dire que la foi conjugale soit mieux observée, que les habitudes domestiques soient plus pures; mais, du moins, loin de chercher le scandale dans l'infidélité, il est évident qu'on met quelque soin à le cacher. Une indifférence raisonnée s'est étendue sur ce genre de désordre comme sur beaucoup d'autres points. Chaque époux se tait; une sorte de bonne intelligence paraît régner à l'extérieur, et c'est peut-être tout ce qu'on peut attendre et exiger d'une société arrivée au degré de *civilisation* actuelle.

En Angleterre, s'il faut en croire les écrits contemporains de Louis XIV et de Louis XV, les mœurs publiques étaient aussi dissolues qu'en France. C'était

notre pays, toujours à la tête des mouvemens de la société, qui avait été le modèle sur lequel, à cet égard, les usages britanniques s'étaient formés. *Les Mémoires de Grammont*, *Clarice* et *l'Ecole du Scandale* de Shéridan portent témoignage de la situation morale des trois royaumes pendant le dernier siècle.

Mais en Angleterre (et l'on peut ici se servir, dans sa véritable acception, d'un mot qu'on en a trop souvent détourné), les *préjugés* sur tout ce qui a, directement ou indirectement, rapport à l'honneur, étaient fort différens de ceux de la France. Le génie des deux nations, gouvernées par des principes et des systèmes divers, offrait alors des contrastes et des différences qui doivent diminuer maintenant. La similitude des institutions fondamentales doit tendre à l'assimilation des habitudes, des usages et des préjugés. Nous ne pouvons pas encore juger assurément, en France, de l'effet des lois politiques modernes sur l'esprit public. Chez nous l'infidélité, selon qu'elle est ou n'est pas scandaleuse, produit, jusqu'à ce jour, l'indifférence, le mépris ou la vengeance personnelle. Selon les circonstances, le mari trompé s'éloigne, souffre ou garde le silence, et, tout au plus, comme le dit le vaudeville nouveau :

On rit de celui qui crie,
On plaint celui qui se tait.

Mais en Angleterre la jalousie compose ou gagne quelque chose à ne pas se taire. Celui qui peut prouver qu'il est fondé à crier est dédommagé du tort qu'il prétend lui avoir été fait, sans que personne rie de ses

plaintes et de ses prétentions. A Londres, deux époux, dégoûtés l'un de l'autre, et pour parvenir au divorce, consentent, comme on l'aurait dit à Paris, à se déshonorer publiquement. La découverte, convenue entre eux, d'une *conversation criminelle*, constate l'adultère et procure à l'époux un dédommagement, réglé d'avance, du tort qu'il est censé avoir éprouvé à son insu. En partant seulement du principe que la femme est la propriété du mari, on considère l'amant adultère comme ayant porté atteinte au droit de possession et passible de dommages-intérêts. On donne quittance du sentiment; la vertu se règle par appoint; on ne s'occupe que des rapports pécuniaires. Ce qui aurait passé en France pour une action méprisable, est regardé en Angleterre comme une affaire toute simple, tant est variable chez les divers peuples les opinions sur ce qu'on appelle honneur et ridicule! C'est ainsi que les Anglais ont éludé la loi sur le divorce qu'ils considèrent comme trop rigoureuse dans l'état actuel de la civilisation, et n'étant plus en harmonie avec le relâchement général des mœurs publiques. Malgré les habitudes et les préjugés contraires dans le reste de l'Europe, cet usage s'est soutenu en Angleterre, et les journaux britanniques en ont encore cité des exemples récens.

Un des premiers intérêts de l'Etat sans doute est d'observer et de connaître la situation de l'esprit public, des mœurs et les variations qu'elles peuvent subir. La législation, pour être bonne, doit tendre à favoriser ou à réprimer le développement salutaire ou dangereux des mœurs, et on ne peut gouverner sagement et fructueusement qu'avec la connaissance exacte du génie et des habitudes des peuples.

C'est sous ce rapport que le théâtre mérite d'être suivi et consulté avec attention. Il est, plus que toute autre partie de la littérature, l'expression de la société. Il n'y a donc point de pièce, quelque médiocre qu'elle soit d'ailleurs et sur quelque théâtre qu'elle soit représentée, qui n'ait un degré d'importance relative et qui ne doive fournir l'occasion d'observations plus ou moins étendues sur l'état des mœurs publiques : semblable à la pile de Volta dont les moindres oscillations signalent au physicien le désordre et les changemens survenus sur quelque point du globe. C'est au théâtre qu'il faut étudier et surprendre, par l'impression que causent les ouvrages, les opinions secrètes de l'esprit national. Cette étude est d'autant plus importante aujourd'hui que les mœurs, les usages, dérangés par la révolution et ayant reçu des institutions modernes une direction nouvelle, cherchent à se former, à s'établir. La petite pièce donnée au Vaudeville avant-hier, par MM. Théaulon et Vulpian, sous le titre des *Maris Anglais* ou *la Conversation criminelle* est digne de remarque, non par la forme, mais par le fond, en ce qu'elle touche un des points les plus délicats de la société et que les mœurs françaises ont subi, sous ce rapport, tant de variations, qu'il était bon d'examiner avec quelque détail la situation actuelle des choses comparées avec ce qu'elles étaient précédemment. La première idée de cet ouvrage se trouve dans les *Mémoires du comte de Grammont*.

Le sujet de cette pièce était scabreux, et l'on pouvait croire, à juger d'après les seules habitudes connues, que la délicatesse française se choquerait d'un tableau de mœurs qui n'avaient eu, jusqu'ici, aucune analogie avec nos usages ou nos préjugés. Cependant la situa-

tion principale n'a point excité de murmures et le silence du public, sous ce rapport, est assez remarquable. Une situation qui naguère aurait à coup sûr révolté tous les spectateurs, n'a, aujourd'hui, effarouché personne. Un époux qui spécule sur l'infidélité de sa femme ne produit aucune répugnance. Les mœurs ou les préjugés ont donc subi, à cet égard, quelque modification ? A-t-on calculé, comme les Anglais, qu'il était dangereusement ridicule de continuer à placer le bonheur et l'honneur d'un homme dans le cœur et la vertu de sa femme ? Enfin, ne pourrait-on pas conclure que les idées, qu'on appelle *positives*, ont fait de tels progrès que (le divorce étant à peu près impossible maintenant) on trouverait, dans les cas d'adultère supposé, d'infidélité réciproque ou d'incompatibilité d'humeurs, les esprits français disposés à adopter la coutume anglaise, et que quelques exemples, qui pourront bien se présenter, en consacreraient l'usage ?

C'est sous ce point de vue qu'il faut toujours envisager le théâtre comme réflecteur des opinions et des sentimens cachés du public qui les trahit par ses applaudissemens et même par son silence.

La Conversation criminelle, qui d'ailleurs n'offre rien de choquant ou de graveleux dans les mots, a réussi sans opposition. Les auteurs demandés ont déguisé leurs véritables noms sous ceux de Léon et de Gustave.

THÉATRE DE MADAME.

LES ADIEUX AU COMPTOIR, COMÉDIE-VAUDEVILLE EN UN ACTE, DE MM. SCRIBE ET MÉLESVILLE.

10 août.

Le titre de cet ouvrage est diamétralement opposé à sa conclusion et à la conséquence qu'on peut en tirer. *Les Adieux au Comptoir* font naturellement supposer qu'il s'agit de marchands qui se retirent des affaires par un motif quelconque. C'est tout le contraire. M. et madame Dubreuil ont gagné 25,000 francs de rentes dans le commerce de nouveautés qu'ils exploitent toujours. M. Dubreuil veut continuer son état; mais madame Dubreuil, sotte et vaine, prétend y renoncer, se lancer dans le monde et briller. Elle a inspiré les mêmes idées à sa fille Elisa; et quand la jeune personne est consultée sur le choix d'un époux, elle rejette l'alliance d'un M. Bernard, fils d'un tapissier fort riche, ami de M. Dubreuil, chef d'une maison de commerce à Lyon. Il doit pourtant se rendre à Paris pour le mariage arrêté entre les deux pères.

M. Dubreuil, désespéré des orgueilleuses prétentions de sa femme et de sa fille, ne sait comment annoncer à son futur gendre la rupture de leur projet d'union, lorsque celui-ci, arrivé depuis l'avant-veille à Paris, apprend à son beau-père en espérance qu'il est allé au bal, qu'il y a vu madame et mademoiselle Dubreuil qui

ont paru le remarquer grâce à un accoutrement à la mode, fort ridicule, dont son tailleur l'avait affublé. M. Dubreuil veut profiter de cette circonstance et fait passer, aux yeux des femmes, le jeune Bernard pour le comte de Saint-Edmond qu'elles ne connaissent que de nom ; mais dont elles ont parlé le matin, et que madame Dubreuil, en raison de la brillante réputation du comte, regarde comme le modèle du mari qu'elle voudrait donner à sa fille. Une intrigue, fort peu vraisemblable, les confirme l'une et l'autre dans cette erreur. Elisa, à laquelle son prétendu avait plu au bal, sans qu'elle sût son nom, en est encore plus charmée quand elle le croit titré et riche. Tout se découvre bientôt. Elisa, revenue de ses imaginations vaniteuses, ne trouve plus rien d'avilissant dans la profession de son père et dans celle d'un mari qu'elle aime ; sa mère fait contre fortune bon cœur, et tous enfin, loin de faire leurs *Adieux au Comptoir*, persistent plus que jamais dans la résolution de rester à la tête de leurs magasins. Les auteurs ont jeté au milieu de l'intrigue un certain *Coatting* (nom d'une étoffe en vogue), tailleur à la mode, et qui, par l'importance et l'affectation avec laquelle il parle de sa profession, trouve quelquefois le moyen d'égayer un sujet un peu sérieux.

Ce petit ouvrage, comme presque tous les vaudevilles de MM. Scribe et Mélesville, renferme une intention de comédie : ici, même, elle est double. On voit, par quelques-uns des détails, qu'ils ont voulu représenter la classe de la noblesse comme éloignée de toute alliance avec la classe industrielle, et disposée même, à cet égard, au dédain et au mépris. Ce sentiment peut, en effet, exister dans les habitudes ou les préjugés des per-

sonnes titrées, et peut-être serait-il mieux de ne point montrer aux yeux du public cet éloignement vrai ou faux dont la représentation ne doit exciter, dans les idées du commerce, qu'une réaction malveillante et aigre.

Quant au fond, ces idées ne sont pas complétement justes ou, du moins, par la force des choses, elles s'affaiblissent et s'annullent de part et d'autre. La noblesse sent bien qu'elle ne peut retrouver de considération que par la fortune qui, maintenant, est entre les mains du commerce. De son côté, le commerce, malgré tout l'étalage de sa modestie, cherche toujours à s'allier avec l'illustration des noms ou des rangs, et de cette position réciproque résulte ce qui arrive toujours dans le choc des prétentions et des intérêts : une concession mutuelle de l'orgueil pauvre et de la vanité riche. Les uns, par nécessité et pour s'enrichir, consentent, ce qu'ils appellent, à descendre; les autres cherchent à monter pour s'illustrer. Tout naturellement, les classes se rencontrent, et les familles se mêlent rapprochées encore par la similitude de l'éducation.

On ne peut se dissimuler que la noblesse actuelle sans privilége, sans immunités, destituée des illusions sociales dont elle était jadis entourée, ne repose plus en partie que sur des prétentions plus ou moins contestables et contestées; que ces prétentions sont mal vues par une génération nouvelle élevée dans les sentimens de l'égalité civile, de la dignité personnelle et à laquelle on n'impose que par le talent ou la richesse. Royalistes et libéraux sont généralement et également portés à oublier que l'article 71 de la Charte consacre la noblesse de toutes les époques et que la dernière loi sur la presse défend l'insulte aux classes. L'opinion la regarde (il est

bien évident qu'il n'est pas du tout question ici de la noblesse qui siége dans la Chambre haute, corps politique à part de ce qu'on appelle vulgairement la noblesse); l'opinion, dis-je, la regarde comme un obstacle au principe de l'admissibilité de tous aux mêmes emplois, et comme opposée par son esprit et ses prétentions aux doctrines et au développement de ce qu'on appelle le *Gouvernement constitutionnel.* De plus on confond aujourd'hui la noblesse avec l'émigration, autrement dit avec l'ancien régime; autrement encore, avec tout ce qui rappelle le pouvoir absolu dont les conditions et les usages ont dû céder et s'abaisser devant la monarchie représentative. Sous ces différens rapports, la noblesse excite les craintes, les sarcasmes et les animosités. Il faut chercher à détruire, à affaiblir, au moins, cette inquiétude, ces dispositions fâcheuses, ce ferment de troubles qui se trouve au fond de tous les cœurs, parce qu'il a sa source dans une passion naturelle à l'homme: l'envie que l'on porte à toute supériorité, à toute distinction que l'on ne possède pas, et qui s'augmente, et se légitime presque, lorsque la distinction, cessant d'être la récompense des services personnels, n'est acquise que par l'hérédité. On peut juger les nobles individuellement, c'est le droit commun; mais il faut respecter la noblesse, considérée comme classe et institution politique reconnue par la Charte, en deçà et au-delà de laquelle le général Foy prétend qu'il ne faut rien vouloir. En ce sens, tout ce qui tend à discréditer la noblesse mérite l'attention.

Faudrait-il conclure de ceci que le théâtre ne doit offrir aucun noble, ou ne l'offrir que sous les apparences vertueuses et honorables? A Dieu ne plaise que je fusse

si mal compris ! Je parle de la classe, et non de l'individu. Il y a beaucoup moins d'inconvéniens à représenter sur la scène un noble vicieux, endetté, ridicule, que de laisser débiter des déclamations et lancer des traits contre la noblesse. Sans doute, dans le premier cas, le public peut bien conclure ensuite du particulier au général ; mais, je le répète, le danger est moindre, et c'est ainsi que Molière l'entendait. Ses ouvrages et notre ancien théâtre en offrent mille exemples : Dorante, du *Bourgeois gentilhomme*, Villefontaine, du *Chevalier à la Mode*, qui ne sont que des fripons titrés ; M. et madame de Sottenville, dans *Georges Dandin*, la comtesse d'Escarbagnas, qui sont, par leurs prétentions de noblesse, les plus ridicules nobles du monde, les Moncade dans *l'Homme à bonnes Fortunes*, *l'Ecole des Bourgeois*, etc., etc., etc. Aucun de ces ouvrages, tout en présentant les vices ou les ridicules des gens nobles, n'attaque la classe de la noblesse par des traits généraux, par des tirades déclamatoires. Telle est la limite du droit des auteurs comiques et du devoir de l'autorité qui, fidèle à ses doctrines et à ses actes, devrait protéger les classes ; et, pour fournir à ce sujet, un exemple récent et vif de la mesure que les auteurs doivent conserver et de la règle que l'autorité doit suivre, le rôle du duc d'Elmar, dans *l'Ecole des Vieillards*, n'offre pas à beaucoup près les mêmes et fâcheuses applications contre la noblesse que le rôle du comte de Rosambert, dans *l'Education* ou *les Deux Cousines*. Delmar est blâmable, mais non pas comme noble ; il n'abuse point de sa qualité ; il agit comme riche et puissant, et l'art dramatique, dans les mœurs modernes surtout, doit jouir, à cet égard, de toute li-

berté ; mais il n'en est pas de même dans *les Deux Cousines* où le comte de Rosambert n'exerce la corruption et la séduction qu'à la faveur de ses titres, et témoigne souvent un mépris choquant contre la classe marchande.

Au surplus, c'est évidemment sur ce dernier ouvrage que MM. Scribe et Mélesville ont calqué le leur, à l'exception toutefois des choses directement applicables à la noblesse. Le point d'imitation avec *les Deux Cousines* est plus saillant dans la seconde intention de l'ouvrage : celle d'où il résulte qu'il y a ridicule pour les marchands à vouloir sortir de leur position. Cette intention domine toute la pièce. Elle est louable en ce qu'elle contient une leçon salutaire aux classes inférieures de la société qui, non contentes de la richesse et de la considération relative qu'elles ont acquises par le commerce et l'industrie, dédaignent les sources de leur prospérité et cherchent à briller sur une scène dont leur éducation et leurs manières doivent les tenir éloignés. Qu'elles y poussent leurs enfans, autrement élevés qu'eux, cela est juste et naturel ; mais leurs prétentions personnelles sont fâcheuses et ridicules. Ils ne veulent pas toutefois qu'on leur fasse la leçon à cet égard, et le public du Gymnase composé, en général, de spectateurs de la classe moyenne, a accueilli avec froideur une pièce qui méritait un premier succès plus vif que celui que *les Adieux au Comptoir* ont obtenu.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'ALCADE DE LA VÉGA, DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES.

11 août.

L'Alcade de Zalaméa, de Caldéron, dont Collot-d'Herbois, de funeste mémoire, avait déjà fait *le Paysan magistrat*, vient d'être reproduit et a été joué hier au théâtre de l'Opéra-Comique sous le titre de *l'Alcade de la Véga*. Dans la pièce espagnole et dans le drame du comédien-régicide, on voit un juge inflexible, sévère à lui-même comme aux autres, sacrifier les sentimens les plus vifs de la nature à ceux de son devoir : c'est le Brutus des temps modernes. L'ouvrage étranger est rempli d'intérêt. Dans un pays où l'amour de la royauté et du roi est une sorte de religion, on peut représenter sans danger un magistrat, bravant les mécontentemens de son souverain; et, fort de sa conscience, faire respecter les lois dont il applique les sévérités jusque sur sa famille. Mais au moment où le respect des sujets envers le monarque était ébranlé dans tous les cœurs et dans tous les esprits, la pièce de Collot-d'Herbois, pleine de déclamations sur les abus de pouvoir, etc., etc., ne pouvait qu'ajouter à l'effervescence des idées qui dominaient à l'époque où elle fut représentée.

Plus sages aujourd'hui, si l'amour du souverain n'est malheureusement pas général en France, du moins tous les esprits semblent reconnaître la nécessité de la

monarchie ; le temps et les vertus de nos princes feront le reste. Loin donc qu'il y ait de l'inconvénient à mettre sur la scène un magistrat qui, pénétré d'ailleurs de respect et de fidélité pour son roi, fait taire toute considération privée pour remplir, dans leur parfaite intégrité, les nobles fonctions de sa charge ; ce portrait, dont on trouverait plus d'un modèle dans notre histoire, peut être offert, puisqu'il tend à exciter dans les cœurs le sentiment élevé du sacrifice personnel à l'amour de la justice et du bien public.

Mais, d'un autre côté, les idées qui se rattachent à ce sujet sont si près d'en éveiller d'autres d'une nature malveillante et hostile, que de pareilles situations, pour ne pas devenir dangereuses, doivent être traitées avec une extrême circonspection. Nous arriverons, sans doute, mais nous ne sommes point encore arrivés à l'époque où ce sujet, débarrassé de toutes les interprétations de l'esprit de parti, pourra être présenté dans toute sa franchise et ne produira alors que de salutaires résultats. Tout ce qui porte l'homme à s'élever à ses propres yeux, dans la limite de ses devoirs religieux et sociaux, à exhausser dans son cœur le sentiment de sa dignité personnelle, toujours soumise au souverain et aux lois, doit être encouragé par un gouvernement, premier conservateur de tous les principes d'honneur et de justice.

Les auteurs de *l'Alcade de la Véga* avaient bien senti ces différens écueils du sujet : aussi, dans la nécessité où ils étaient de ne point faire jaillir trop fortement la partie républicaine, si on peut le dire, du caractère de l'alcade, et qui constitue pourtant tout l'intérêt dramatique d'une composition de ce genre, ils ont affaibli les

ressorts et les développemens, et n'ont présenté qu'un ouvrage à peu près sans couleur, dénué de situations fortes et de sentimens prononcés. Le succès s'en est ressenti. L'ouvrage n'a été que médiocrement goûté par les uns et par les autres. A la fin même des murmures et des sifflets assez nombreux ont éclaté au moment surtout où l'alcade Antonio, pour satisfaire aux lois, renvoie devant un conseil de guerre, son fils, qui a blessé son supérieur pour venger l'honneur offensé de sa sœur. Les Brutus ne sont pas dans nos mœurs. Aussi cette partie de l'ouvrage et toute celle qui se trouvait dans la même nuance a choqué l'opinion monarchique. Mais, comme je le disais plus haut, l'esprit de parti, dans un autre sens, avait de quoi se manifester, et il n'en a pas manqué l'occasion. Dans une scène, au second acte, entre l'alcade et le roi qui reste inconnu, l'alcade chante deux couplets dont le refrain est : *Je suis plus heureux que le roi*, et dont le second se termine, je crois, ainsi :

C'est son pouvoir que l'on adore;
Mais si l'on m'aime, c'est pour moi.
Vous voyez, je puis dire encore :
Je suis plus heureux que le roi.

Ce couplet est par lui-même fort innocent; la situation le justifie encore, et le refrain est même une locution tout-à-fait vulgaire. Mais rien n'est perdu pour l'esprit de parti, et en France surtout où l'instinct et la rapidité de l'interprétation sont portés à un point extrême. Il résulte rigoureusement, en effet, de ce couplet que le roi n'est point aimé pour lui-même, et que les témoignages de respect et d'amour qu'il reçoit ne

sont accordés qu'à sa puissance et à son rang. On sent facilement alors l'allusion que présente cette idée. Le couplet a été fort applaudi par le côté gauche du parterre; il a même été redemandé, et son effet a été d'autant plus remarquable que le couplet suivant où le roi, chantant à son tour, énumère les bienfaits qu'il répand, n'a eu que très peu de succès. Il y avait pourtant alors à saisir une allusion plus directe et plus juste.

Les auteurs, demandés par la majorité des spectateurs, ont gardé l'anonyme; leurs noms, du reste, n'étaient un secret que pour peu de gens. Le poëme a été fait d'abord par M. le marquis de Bujac, amateur, fort répandu dans le monde, et surtout dans les salons où le couplet que je viens de citer n'a pas dû manquer d'approbateurs. Il a été arrangé ensuite dans le dialogue et les parties principales par M. Vial, qui a de l'esprit et du talent, lui, quoiqu'il ne soit ni marquis ni libéral. Le musicien est M. Onslowe, qui n'avait encore produit que des œuvres instrumentales, mais qui jouit d'une grande estime parmi les compositeurs de profession. La partition de *l'Alcade de la Véga* ne peut que lui faire honneur. Sa musique, en général, a de l'expression et ne présente aucune réminiscence, qualité assez rare aujourd'hui. Le premier acte est rempli de beaux morceaux; le second est plus faible; le troisième est à peu près nul. En somme, l'ouvrage est froid, ennuyeux, mal joué, mal chanté et ne peut avoir qu'un petit nombre de représentations.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

ARTHUR DE BRETAGNE, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES.

17 août.

Dans ses premiers et ses plus beaux ouvrages dramatiques, Voltaire avait suivi la trace de ses devanciers; il n'avait composé ses tragédies que dans le dessein d'émouvoir ou d'élever les esprits par les moyens et les ressorts que la nature et l'art ont indiqués. Le développement des passions dans *Œdipe*, *Marianne*, *Brutus*, *Zaïre*, *Mérope*, les émotions qui naissent du combat de ces passions et de leur catastrophe étaient, comme cela doit être, le seul but qu'il s'était proposé.

Voltaire voulut ensuite faire servir le théâtre à la propagation de ses doctrines philosophiques. *Mahomet*, *Alzire*, *l'Orphelin de la Chine*, *Nanine*, etc., etc. furent destinés à répandre dans la nation des idées nouvelles et à combattre celles qui subsistaient alors. Ses contemporains et quelques-uns de ses successeurs ne suivirent que trop ce dangereux système. Les ouvrages dramatiques ne furent plus que des discussions de morale et de législation dans le goût du jour. Une tragédie, ou un drame, devait *prouver* quelque chose, et, ce quelque chose, c'étaient presque toujours le fanatisme et la tyrannie, c'est-à-dire la religion et la royauté, qu'il fallait détruire, l'égalité et le matérialisme qu'il fallait

établir. Presque seul, à cette époque, Ducis n'avait point suivi cette route.

Sous ce rapport, le théâtre s'est épuré depuis vingt-cinq ans : quelques hommes de bien et de talent ont essayé de ramener la tragédie vers son véritable but. Les efforts et les ouvrages de MM. Baour-Lormian, Raynouard, Lemercier même et de quelques autres (Arnault, Lehoc, Luce de Lancival, Legouvé), dont les ouvrages, restés à la scène, moins nombreux, sont pourtant dignes d'estime, n'ont pas été sans succès. La manière philosophique et déclamatoire de Voltaire a été peu à peu abandonnée. Les poètes, plus modernes encore que ceux que je viens de nommer, MM. Soumet, Guiraud, Ancelot et, dans le second ordre, Briffault, Liadières, Lebrun et, en dernier lieu, Gary, se sont attachés, avec plus ou moins de talent et de bonheur, à ne présenter sur la scène que des caractères ou des passions sans mélange de doctrines et dégagées de toutes prétentions à la morale dogmatique. L'école de Voltaire est à peu près déserte, et il n'y a guère que M. Casimir Delavigne qui, dans *le Paria*, ait essayé de renouveler et de rétablir les principes et l'exemple de l'auteur d'Alzire : il n'a pas réussi. Malgré l'infériorité du style, *les Vêpres Siciliennes* sont encore une meilleure tragédie que *le Paria*. C'est qu'au théâtre, la première condition est de plaire et d'intéresser. L'attaque ou la critique des institutions sociales rend les esprits sérieux et ne les touche pas : partout où perce l'intention philosophique, la passion se refroidit.

Il est vrai de dire aussi que la tragédie, telle que l'ont faite chez nous Corneille et Racine, est devenue bien

difficile, et que les sujets de l'antiquité ont été épuisés par eux et leurs élèves, ou sont actuellement trop connus pour être traités. La *Clytemnestre* de M. Soumet est une exception heureuse à laquelle le jeu de Talma n'a pas peu contribué. La peinture d'un caractère dominant, ou le développement d'une seule passion, exige un extrême talent. M. Ancelot (car on ne peut compter M. de Jouy pour un auteur tragique et *Sylla* pour une tragédie), M. Ancelot, dis-je, est le seul des jeunes poètes qui ait suivi la première de ces routes dans *Louis IX* et *le Maire du Palais*. Dans ces deux ouvrages, tout est subordonné à la grandeur d'un personnage; mais ces compositions ont paru froides, même aux amis de l'auteur, et son exemple n'a malheureusement pas encouragé les imitateurs. La difficulté de l'entreprise, l'effroi qu'en éprouve le talent, la médiocrité qui veut réussir sans effort ont poussé les auteurs dans une autre route. A l'instar de Debelloy, c'est dans les sujets de l'histoire moderne, ce qui n'est point un tort, et surtout dans la multiplicité des événemens et des incidens, ce qui en est un, qu'ils se sont jetés. On se rapproche du mélodrame, dans l'impossibilité de composer une tragédie : cette manière fait des progrès. M. Guiraud, dans *le Comte Julien*, a accumulé les circonstances et les coups de théâtre. Quoique bien éloignés de lui, à tous égards, M. L. Arnault, dans *Pierre de Portugal*; M. Léon Thiessé, dans *le Tribunal invisible*, ont également cherché, par l'encombrement des effets et des situations, à remplacer l'intérêt qui résulte de l'unité d'action, c'est-à-dire qui s'attache à un personnage principal, habilement dessiné, ou au développement presque exclusif d'une passion vraie.

Cette manière est toujours moins vicieuse que celle de l'école philosophique. Elle se rapproche davantage du but que se propose la tragédie : plaire, émouvoir, attendrir, et l'on peut croire que lorsque le public sera, comme il l'a déjà été à une autre époque, fatigué de ce système dramatique, les poètes chercheront de nouveau leurs moyens de succès dans l'imitation du *Cid* et de *Cinna*, de *Britannicus* et de *Phèdre*, de *Zaïre* et de *Mérope*.

En attendant, ce n'est point à ces sources que M. Chauvet a puisé. Un sujet, traité par Shakspeare, et récemment essayé par M. Aignan, l'a tenté. *Jean Sans-Terre* n'est point le meilleur ouvrage du Corneille britannique ; mais on y trouve cependant des beautés de premier ordre, et surtout ce qui distingue ce fondateur du théâtre anglais, une connaissance toujours vraie du cœur humain. L'*Arthur de Bretagne*, de M. Aignan, mérite à peine une mention. Il ne fut pas achevé, malgré le spectacle encore neuf alors de mademoiselle Mars dans la tragédie. Une scène d'enfant excita la bruyante hilarité du parterre. Précédemment encore, Ducis avait voulu ajuster la pièce anglaise pour notre théâtre. Il n'avait pas été plus heureux non plus. Voici comment M. Chauvet a traité la matière.

Richard, roi d'Angleterre, surnommé *Cœur-de-Lion*, a laissé le trône à son neveu Arthur, fils de son frère Godefroy. Mais son autre frère Jean, appelé *Sans-Terre*, a gouverné pendant l'absence d'Arthur et veut conserver le sceptre. Arthur, que Philippe-Auguste avait presque élevé à la cour de France, refuse la main de la fille de ce roi, abandonne même son protecteur, et, assisté d'abord de quelques vas-

saux fidèles, auxquels se joignent ensuite quelques troupes nombreuses, il combat son oncle Jean et vient enfin se présenter devant Rouen où l'usurpateur réside comme duc de Normandie. C'est ici que l'action commence. L'auteur a supposé qu'une fille de Richard, qu'il a nommée Mathilde, était aimée d'Arthur, et que, dès l'enfance, promise à son hymen, elle lui était restée attachée. Malthide a fait le voyage de Jérusalem, elle a passé une partie de sa jeunesse au couvent du Mont-Carmel ; elle est animée de vifs sentimens de piété et, selon l'esprit de cette époque (du douze au treizième siècle), où les idées religieuses étaient ardentes, Mathilde passe pour inspirée et douée de l'esprit divin. L'auteur n'est entré dans quelques détails sur ce personnage que pour donner à son ouvrage une couleur locale et marquer l'époque à laquelle l'action se passe ; car, du reste, les facultés prétendues de Mathilde sont à peine employées.

Le roi Jean, qui ne se soutient sur le trône qu'à force de déloyautés et de crimes, ne veut point recevoir son neveu, malgré les prières de Mathilde, les vœux et les menaces des chevaliers anglais qui regardent Arthur comme leur prince légitime et qui veulent la paix à tout prix.

Alors, entre tout à coup dans l'action un comte de Dorset, l'un des plus puissans seigneurs de l'Angleterre, ancien ministre et ami de Richard, chargé jadis de veiller aux intérêts d'Arthur, mais qui les a abandonnés pour servir les desseins ambitieux de Jean. Il s'est attaché à la fortune de celui-ci, dans l'espoir d'en obtenir la main de Malthide dont il est passionnément épris. Dorset ignore, ce qui est fort peu vraisemblable, l'a-

mour qui unit les deux jeunes princes, et soupçonnant au contraire que Jean, quoique marié, est amoureux de la fille de Richard et veut légitimer ses droits en l'épousant, il se détermine à favoriser les prétentions d'Arthur, qui, pour le récompenser, lui donnera Mathilde. Sans consulter le roi, Dorset accorde une entrevue à Arthur, et ce prince est admis dans les murs de Rouen.

La conférence a lieu entre les deux compétiteurs au trône. Après de mutuels reproches, ils cherchent à concilier leurs intérêts. Arthur propose d'abandonner une partie des domaines de France à son oncle, à la condition que celui-ci lui cédera tous ses droits sur l'Angleterre. Jean repousse cette proposition, qu'il considère comme un piége, parce que Arthur, devenu roi d'Angleterre, épousera la fille de Philippe-Auguste et qu'ils s'uniront ensuite pour l'expulser. Arthur, afin de détruire cette prévention, apprend à son oncle qu'il a refusé la main de la princesse française; il lui découvre son amour pour Mathilde et lui montre enfin un écrit de Richard, dans lequel ce monarque, avant de mourir, avait ordonné l'hymen d'Arthur et de Mathilde. Il faut supposer que Jean ignore tous ces détails, et, ce qui ajoute encore à l'invraisemblance, c'est qu'Arthur laisse cet écrit entre les mains de son oncle.

Jean fait arrêter le prince malgré la sauve-garde qu'il lui avait accordée; mais Dorset, dans une scène courte et rapide, propose le trône à Arthur et ne met d'autre condition à cet important service qu'une récompense dont il ne dit pas la nature. Arthur promet tout, ne sachant pas à quoi il s'engage; car, ce qui augmente encore l'invraisemblance, il a eu plusieurs entrevues

avec Mathilde, et celle-ci ne lui a point découvert l'amour violent et les projets de Dorset qu'elle n'ignore pas cependant.

Dorset excite une émeute contre le roi et vient lui annoncer, au moment où Arthur va être conduit à la tour, que le peuple ne reconnaît que celui-ci pour son prince légitime et le demande à grands cris pour souverain. Jean, alors, montre à Dorset l'écrit de Richard. Dorset reprend toute sa fureur, soutient de nouveau les droits de Jean, dissipe l'émeute et fait enfermer Arthur qui doit bientôt périr. Dorset, en effet, se rend dans sa prison pour le frapper lui-même; mais, arrêté par les supplications de Mathilde, il met cette princesse dans l'alternative de l'épouser sur-le-champ ou de voir expirer Arthur. Mathilde consent à cet hymen, à la dernière scène du quatrième acte. Cette péripétie a produit assez d'effet. Mathilde reparaît à la première scène du cinquième acte, épouse de Dorset.

Arthur, ignorant à quelle condition il a recouvré la liberté, se présente à Mathilde et veut la forcer à le suivre. Mathilde lui révèle le funeste secret de son hymen. Dorset survient. Arthur l'accable de reproches et va combattre Jean qui est un moment vainqueur. Dorset vole au secours d'Arthur et fait changer la face du combat; mais il revient percé de coups. Il éprouve des remords et se félicite, en mourant, de dégager Mathilde des nœuds qu'il lui a imposés et de voir Arthur remonter sur le trône d'Angleterre. Il apprend à l'instant qu'aucune de ces espérances ne se réalise. Les soldats se sont tournés contre Arthur, et ce prince a perdu la vie. Il le fallait ainsi pour l'histoire, quoique, dans le

fait, Arthur n'ait péri que quelques années après, misérablement égorgé et noyé par son oncle.

On peut juger par cette accumulation d'événemens, présentés en cinq actes fort courts, que l'auteur n'a pu développer le caractère d'aucun de ses personnages. La multitude et la rapidité des incidens nuisent à l'intérêt, ou, pour mieux dire, l'empêchent de naître; car ce n'est que par la progression qu'il peut s'établir. Mathilde et Dorset sont à peu près de l'invention de l'auteur; il n'en a trouvé que quelques traces dans l'histoire. Mais il a trouvé dans Shakspeare un rôle qu'il a heureusement développé : c'est celui de Hubert, gouverneur de Rouen, Français, obligé, par ses sermens, de rester au service de Jean; homme d'honneur et refusant de participer au meurtre d'Arthur, regrettant la France et son véritable roi, il repose un peu la vue fatiguée des fureurs de Dorset et de Jean Sans-Terre. Comme il n'agit pas dans la pièce, l'auteur a pu nuancer ce caractère plus facilement que celui des autres personnages, et l'esquisse ne manque pas de talent. Le style est mou, incorrect, sans couleur, et la poésie de l'auteur appartient, en général, à un mauvais système; mais on rencontre par-ci par-là quelques vers heureux et d'une bonne facture.

Cet ouvrage, je le répète, n'a d'autre mérite que de ne point appartenir à l'école philosophique. Sa manière est mauvaise; mais elle offre cela d'avantageux qu'elle s'éloigne du genre sentencieux et déclamatoire, et qu'elle peut, par la fatigue et l'ennui, ramener le public vers les compositions d'un ordre plus simple et préférable à tous égards.

Arthur de Bretagne est d'ailleurs composé d'après l'ancienne méthode, et l'auteur a suivi consciencieusement toutes les traditions de la tragédie : exposition, reconnaissance, récits de combats, inspirations, tout s'y trouve taillé sur le patron classique. C'est cette observation des formes, je pourrais presque dire des formalités, et la médiocrité soutenue des situations, qui ont préservé cet ouvrage d'une chute que des pièces bien supérieures ont éprouvées. Au théâtre, le public ne se révolte que contre les choses neuves et originales; les imitations sont respectées; on tolère ce qu'on a déjà applaudi; on ne siffle que ce qu'on n'avait point encore vu.

Cette tragédie a été sans encombre jusqu'à la fin. L'auteur, demandé et nommé sans opposition, est M. Chauvet qui a été proclamé plusieurs fois dans les concours académiques. Arthur de Bretagne est son début au théâtre.

Une allusion en faveur des Grecs est le seul passage qui ait été vivement applaudi. Tous les acteurs ont médiocrement joué.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

LA DONNA DEL LAGO (LA DAME DU LAC), OPERA-SERIA EN DEUX ACTES, MUSIQUE DE ROSSINI.

8 septembre.

Cet opéra a été exécuté hier, pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique.

Ce n'est pourtant pas la première fois que la salle de l'Opéra français a servi à la représentation d'un ouvrage italien. *Mosè*, la *Gazza*, *Elisabeth* ont paru d'abord à la rue Lepelletier avant d'aller charmer les habitués de la rue de Louvois. Mais la représentation des ouvrages que je viens de citer avait eu lieu, hors des murs ordinaires de l'Opéra italien, pour le bénéfice de mesdames Mainvielle-Fodor et Pasta. Le théâtre de l'Académie royale de Musique, beaucoup plus grand que celui des Bouffons, promettait ainsi des recettes plus abondantes aux bénéficiaires.

Mais ce n'est pas ce motif qui, dans cette occasion, a déterminé la migration momentanée des chanteurs italiens. La *Donna del Lago* n'a été représentée au profit de personne. Cet ouvrage, exigeant l'emploi d'un personnel nombreux, offrant des développemens et des masses musicales sur la scène; Rossini, d'ailleurs, s'étant plaint quelquefois de l'exiguité d'exécution de ses opéras à Paris, on s'est décidé à *monter* d'abord *la Dame du Lac* sur la vaste échelle de l'Académie royale de Musique, avec l'intention, pourtant, de restituer cet ouvrage au répertoire italien. Les décorations principales ont été exécutées dans cette double fin. Peut-être ainsi *la Dame du Lac* aura-t-elle plusieurs représentations au grand Opéra. Si elles sont toutes aussi fructueuses que l'a été celle d'hier, c'est une bonne idée administrative. L'affluence des spectateurs était extrême.

L'effet général de cet ouvrage n'a pas répondu à l'attente des amateurs, charmés depuis long-temps des morceaux remarquables qu'il renferme et qui étaient répandus à Paris. Il a semblé long et froid; mais il faut ajouter que l'exécution a été faible, et que le poëme est

d'une stupidité qui surpasse peut-être celle de tous les canevas italiens connus et à connaître. Il est tiré du roman de Walter Scott, et n'a d'ailleurs avec lui rien de commun que le titre et les noms des personnages. L'analyse en serait impossible. Le fond de l'action est le rétablissement du roi Jacques sur le trône d'Ecosse; mais la marche et les incidens sont tout-à-fait inintelligibles.

La musique, du reste, est digne de la réputation du compositeur. Elle n'offre, et il faut l'en louer, presque aucun caractère de ressemblance avec ses autres ouvrages. Peut-être est-ce encore là un des motifs de l'accueil un peu froid que *la Dame du Lac* a reçu. On reproche à Rossini de se copier lui-même. La manière qu'il a adoptée se reproduit en général trop et trop fidèlement dans toutes ses partitions. Dans la *Donna del Lago*, au contraire, on ne rencontre que peu ou point de ces chants et de ces effets que Rossini affectionne. On ne le reconnaît guère qu'à la brusquerie de ses transitions qu'il a poussée, parfois, jusqu'à la bizarrerie. Il n'a point été brillant et léger, comme dans ses opéras semi-seria; imposant et passionné, comme dans *Mosè* et *Otello;* sa manière, ici, est large, expressive, pittoresque. Il a trouvé une foule de choses neuves et originales éloignées de sa méthode habituelle; et, par cela même, ceux qui reprochaient à Rossini une imitation trop constante de ses premières inspirations, lui font un crime, aujourd'hui, de ne pas se ressembler. Le public est fait ainsi. Il veut être amusé comme il a déjà été amusé; ou, pour mieux dire, il demande sans cesse des nouveautés, et quand on lui en présente, son premier mouvement est de les repousser. Lorsque le public

est entré dans une routine de plaisir, il est difficile de l'en faire sortir. Il exige pourtant une diversion ; on la lui offre ; il se cabre alors ; mais bientôt ensuite l'engoûment succède à ce premier dédain.

La représentation d'un ouvrage de Rossini n'était pas le seul attrait de cette soirée. Madame *Schiasetti* débutait par le rôle de *Malcolm.* C'est une jeune et belle femme dont la voix rappelle celle de madame Pasta, sans posséder un contre-alto aussi puissant que celui de cette admirable cantatrice. Moins pure et moins expressive, la voix de madame Schiasetti, dans les sons élevés, a plus de timbre et de mordant. Elle ne jouit pas, à beaucoup près, de cette force et de cette plénitude de moyens que madame Pasta possède à un si haut degré. Elle est davantage dans le goût français : doucement expressive et gracieuse. Si le premier succès qu'elle vient d'obtenir se soutenait, il se pourrait que la débutante finît par acquérir des partisans aussi vifs que ceux de madame Pasta. Ce ne serait pas la première fois que l'esprit public se préoccuperait avec passion de choses aussi futiles, et la rivalité de deux actrices pourrait facilement peut-être faire oublier aux Athéniens de Paris, la retraite d'un ministre, l'ordonnance de censure et des événemens plus graves encore. Toutes ces circonstances, en effet, ne les avaient point empêchés hier de se précipiter en foule à l'Opéra. Singulier peuple !

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

LE MARÉCHAL DE BIRON, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES.

28 septembre.

C'est la condamnation et la mort de ce serviteur infidèle de Henri IV qui fait uniquement le sujet de cet ouvrage. Après avoir été le compagnon d'armes et l'ami de son roi, Biron, aigri par le refus de quelques faveurs, oublia tous les liens qui l'unissaient à son souverain. Séduit par les agens du roi d'Espagne et du duc de Savoie, il s'unit au reste des vieux ligueurs qui conspiraient encore contre Henri; et, convaincu de haute trahison, il périt sur l'échafaud, n'ayant pas voulu faire au roi, qui l'en sollicitait, l'aveu d'un crime que l'inépuisable bonté de Bourbon lui aurait encore pardonné. Tel est le trait historique : telle est aussi la tragédie.

La scène se passe à la Bastille où Biron est renfermé. La cour des Pairs le condamne. Il espère que les factieux du dehors le délivreront. Il exhorte son fils à aller se mettre à leur tête. Le jeune Edmond, au contraire, plein d'horreur pour la trahison, les engage à se retirer; et, par ses discours, parvient à les dissiper. Henri IV s'est rendu à la Bastille accompagné de Sully. Il veut sauver Biron. Il a avec lui une entrevue touchante. Biron persiste dans ses sentimens d'orgueil et dans son

silence, et cherche à justifier le refus d'aveux qui compromettraient ses complices par ce vers :

Le crime a ses devoirs et sa fidélité.

Le roi s'éloigne, et l'on peut regretter ici que l'auteur n'ait pas fait usage du mot célèbre que Henri IV dit à Biron en le quittant, et que l'histoire a conservé : *Adieu, baron de Biron.* La femme du maréchal, qui avait été au Louvre implorer la grâce de son époux, n'a pas trouvé Henri, et ne reparaît plus. Son fils revient et veut mourir à sa place. Biron lui recommande de bien servir le roi et marche au supplice.

L'action principale de cette tragédie est simple, trop simple même, et aucun épisode, aucun incident ne vient combler la monotonie d'une situation toujours à peu près la même pendant cinq actes. Il est vrai que l'action ne commence et que l'exposition des faits n'a lieu qu'à la moitié du second acte. Le premier acte et demi se passe en conversations qui commençaient à fatiguer le public. On avait seulement et justement applaudi un vieux Astort, commandant de la Bastille, qui a vu mourir Bayard, et qui, en rappelant les dernières paroles du chevalier sans reproche au Connétable de Bourbon, faisait une leçon indirecte au maréchal de Biron. Le rôle d'Astort a cette destination. Il fait ressortir la nécessité de la fidélité envers le souverain. Il ne tient point à l'action et n'y est lié par aucun incident; mais il rappelle sans cesse les devoirs des sujets.

L'intérêt a commencé lorsque Henri IV a paru. Son entrevue avec Biron, les entretiens du maréchal avec son fils, enfin la dernière scène de l'ouvrage ont décidé

le succès de cette tragédie qu'aucun murmure n'a interrompu.

Elle doit ce succès aux grands sentimens de devoir et de fidélité que l'auteur y a répandus, et qui, lorsqu'ils sont bien exprimés, ne manquent jamais d'émouvoir et d'arracher les applaudissemens, parce qu'ils élèvent les hommes à leurs propres yeux. Le sujet est bien choisi et le tableau du roi voulant pardonner à un ami qui l'a trompé, et de cet ami qui maudit sa faute, et regrette d'avoir trahi ses sermens, ne manque ni de noblesse ni d'intérêt. C'est à peu près la situation d'Auguste et de Cinna. Mais le costume, les sentimens, les événemens, les noms de Henri et de Biron la rendent pour nous plus vraie et plus attachante. La pièce, toutefois, est généralement faible de conception et de style.

Les intentions monarchiques et de cette tragédie et de son auteur (M. Loch-Maria, officier dans la garde royale) ne sont pas douteuses. A-t-il songé lui-même au rapprochement que présente son ouvrage? Quelques-unes des circonstances principales et plusieurs vers ont rappelé et rappellent vivement, en effet, le procès et la mort du maréchal Ney. Les libéraux ne s'y sont pas trompés; et, quoique tous les sentimens monarchiques aient été fort applaudis, il est vrai de dire que partout où les allusions au duc d'Elchingen devenaient plus sensibles, les applaudissemens devenaient plus nombreux et plus éclatans.

Il est facile d'apercevoir la similitude des situations. Le maréchal Ney, après avoir, avant le 20 mars, renouvelé à Louis XVIII le serment de fidélité, alla commander un corps d'armée qui marchait contre Napoléon, et qu'il rallia au drapeau de l'usurpateur. Sa défection

précipita les événemens. Il fut ensuite jugé par la cour des pairs et exécuté. Il avait jeté un grand éclat dans les armes ; il avait une femme et des fils.

La position de Biron est la même. Il avait une grande réputation militaire. Il trahit son souverain et périt sur l'échafaud. Dans la pièce nouvelle, il est presque toujours appelé *le maréchal*; il parle sans cesse de ses lauriers, de ses services, de son nom connu de toute la France; c'est la cour des Pairs qui le condamne, et Henri IV est naturellement toujours appelé *le roi*. De telle sorte que, sans faire beaucoup de changemens à l'ouvrage, ce pourrait être tout uniment l'affaire du maréchal Ney qu'on aurait mise sur la scène. Il y a même une circonstance qui ajoute encore à la ressemblance. C'est un serviteur de Biron qui, par une révélation importante, détermine la condamnation, et on doit se souvenir que la déposition du colonel Clouet, aide-de-camp du maréchal Ney, fut d'un grand poids dans le procès de ce dernier.

Ce qui n'a pas laissé de doute sur l'esprit dans lequel une partie des applaudissemens a été distribuée, c'est qu'à ce vers :

> Les enfans des proscrits sont hommes avant l'âge,

prononcé par Biron, lorsqu'il est question de la jeunesse de son fils, les bravos ont redoublé et se sont longtemps prolongés; non qu'il y ait dans ce vers aucune application directe et personnelle; mais, et telle est la susceptibilité de l'esprit de parti, le mot *proscrit* est un de ceux que les libéraux affectionnent et qu'ils appliquent généralement à tous ceux qui furent bannis ou qui sortirent du royaume après le 20 mars. Je suis con-

vaincu que, dans l'avenir, et dans quelques années même, lorsque les opinions se seront calmées, on aura peine à comprendre ces effets de l'esprit de parti que l'histoire littéraire et politique doit pourtant conserver. Il faut avoir vécu dans ce temps et avoir été témoin des choses pour expliquer ou plutôt pour sentir l'impression et la magie de certains mots, l'importance que les partis y attachent en toute occasion où ces mots se présentent, et qu'on ne peut comprendre que par cette réflexion qui appartient, je crois, au cardinal de Retz : Dans les temps de faction, tout est bon de ce qui peut entretenir l'aigreur des esprits.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

LE MARI A BONNES FORTUNES, COMÉDIE EN CINQ ACTES ET EN VERS.

1er octobre.

Il n'est pas douteux, trop de monumens l'attestent, que, pendant la plus grande partie du dernier siècle, sous le Régent et sous Louis XV, la corruption des mœurs était arrivée à un point excessif. Les ouvrages mis au jour à cette époque, les mémoires publiés depuis, les récits des contemporains qui existent encore, et, enfin, le théâtre à l'aide duquel on peut, en France du moins, connaître les mœurs publiques, tout prouve que la dissolution morale était immense et à peu près universelle. Ce qui donna surtout à cette dépravation

un caractère particulier, c'est le scandale dont elle fut accompagnée. Ce n'était pas assez d'être libertin, joueur, impie, il fallait encore faire parade de ses vices et s'en vanter comme de louables exploits. *Le Philosophe marié*, *le Préjugé à la Mode*, entre autres, prouvent qu'on en était venu à ce point que le mariage était considéré comme une sottise, et la fidélité conjugale comme un ridicule.

Vingt auteurs se sont emparés de cet aperçu de comédie, et ont cherché à combattre cet incroyable travers. Ils se sont presque tous rencontrés dans les moyens dramatiques dont ils ont fait usage. Dans tous les ouvrages que ce triste sujet a inspirés, les maris sont ramenés à la fidélité, à la décence, par la jalousie qu'on provoque, ou par les efforts de leurs femmes qui tendent à ranimer chez eux, au moyen de la coquetterie, un goût qui s'était fatigué par une facile et tranquille possession. Outre les drames que j'ai cités plus haut, *le Jaloux sans Amour*, de Desforges; *l'Entrevue*, de Vigée; *le Secret du Ménage*, de M. Creusé-de-Lessert, et enfin, dernièrement, *le Mari et l'Amant*, de M. Vial, ont été composés dans le même esprit.

Comme les usages, à cet égard, ont subi de notables changemens, et que ces ouvrages ou ne peignaient plus rien ou ne peignaient que des situations qui semblaient idéales, les uns, à leur reprise, n'ont eu aucun succès; les autres, à leur apparition, n'en ont eu qu'un médiocre; et, à l'exception du *Philosophe marié*, comédie estimable, et que les comédiens affectionnent à cause de quelques rôles brillans qu'elle renferme, toutes les pièces de ce genre ont à peu près disparu du répertoire; elles paraissent froides et fausses.

En effet, les mœurs ne sont plus les mêmes. Les mœurs de nos jours ne sont pas meilleures au fond, peut-être que celles du dix-huitième siècle ; mais elles ne sont pas aussi publiquement scandaleuses. Le mari qui trompe sa femme, loin de mettre de l'éclat et de la fatuité dans son libertinage, cherche à cacher ses infidélités. Non seulement il ne les publie pas, mais il tâche même, avec soin, de les dérober à la connaissance de sa maison et de sa société. Nous avons à présent les apparences de la bonne conduite, et, à moins d'être intimement initié dans l'intérieur d'un ménage, on peut croire que chaque famille vit dans une assez grande pureté de mœurs. On s'est arrangé. Tout semble permis pourvu que rien ne soit connu. Cette transaction tacite entre le vice et les convenances a ceci, du moins, qu'elle donne un vernis de vertu, et qu'elle procure cette tranquillité de jouissance que désire avant tout une société corrompue. Les habitudes et les pratiques religieuses, en reprenant quelque faveur, n'ont pourtant presque rien dérangé à l'extrême besoin des plaisirs de tout genre. Les bals, les spectacles, tous les lieux de réunion, quels qu'ils soient, n'en sont pas moins fréquentés par toutes les classes ; et, assurément, elles ne se refusent pas davantage des plaisirs plus illicites et plus honteux ; mais c'est alors sans éclat. Pourvu qu'on ne scandalise point et qu'*on ne fasse point parler de soi*, chacun ferme les yeux, et réclame pour lui-même une tolérance dont il use envers les autres.

Tel est réellement l'état des mœurs actuelles. Peut-il être exposé sur le théâtre? Le talent seul doit décider cette question. Molière, dans *le Tartufe*, *le Festin de Pierre* et *Georges Dandin*, a donné la preuve que tout

était possible au génie. Mais nos auteurs modernes reculent devant l'extrême délicatesse de pareils sujets ou, pour mieux dire, ils connaissent mal, ou ne connaissent pas du tout, la société qu'ils ont la prétention de peindre.

Le Mari à bonnes Fortunes, qui aurait pu être vrai dans le dernier siècle, est aujourd'hui une conception fausse sous le rapport de l'observation des mœurs. Derville, marié depuis cinq ans à la jeune Adèle, n'est resté qu'un an pour elle ce qu'il aurait dû être toujours. Séducteur de toutes les femmes qu'il rencontre, il néglige la sienne qu'il estime; et, confiant dans son propre mérite, plus encore que dans les vertus de madame Derville, il publie partout ses bonnes fortunes et les mauvaises affaires qu'elles lui attirent. Il se moque tout haut de la fidélité conjugale. La constance, dit-il, n'est plus aujourd'hui qu'une abstraction,

C'est un principe enfin sans application.

Cela peut être vrai; ce qui ne l'est pas, c'est qu'on le proclame; c'est qu'on se vante de ses torts, et qu'on prêche publiquement le désordre. De nos jours, on agit mal; mais on parle bien, ou on se tait.

Madame Derville, instruite des déportemens de son mari, les supporte avec résignation. Un jeune cousin, Charles, est auprès d'elle depuis deux mois qu'il a achevé son éducation à l'Ecole polytechnique. Il aimait autrefois sa cousine; il l'aime plus que jamais. Timide et vertueux, malgré l'exemple et les leçons de Derville, il n'ose déclarer son amour à Adèle. Madame Derville le découvre, et quoiqu'elle se sente quelque faiblesse pour ce jeune parent, quoique la conduite de son époux

puisse autoriser une sorte de réciprocité, honnête et fidèle, madame Derville, après avoir supplié son mari de l'emmener avec lui dans un voyage qu'il projette (pour suivre, à l'insu de sa femme, une Anglaise dont il est épris); après l'avoir supplié encore d'éloigner Charles de sa maison, ce que Derville refuse sans motif raisonuable et sans désirer connaître la cause de toutes ces instances, madame Derville exige de Charles qu'il s'éloigne de lui-même et qu'il parte pour les Etats-Unis avec un de leurs amis communs qui s'y rend en qualité de consul.

Tout cela est romanesque et faux. On ne peut obliger un jeune homme à quitter famille et patrie, à se jeter dans une carrière qui lui déplaît, pour ne pas succomber à l'amour qu'on éprouve pour lui. Tout cela est dans la *Nouvelle Héloïse;* c'est bien; mais dans la comédie vraie, madame Derville, vertueuse et raisonnable, doit faire fermer sa porte au jeune homme qu'elle redoute, et tout finit là. Nos élèves de l'Ecole polytechnique ne sont pas des Saint-Preux, et heureusement toutes les femmes ne sont pas des Julie.

Charles répugne à s'exiler. Il s'y décide cependant, et demande à sa cousine un rendez-vous nocturne. Elle y consent, et Derville, qui ne s'est douté de rien et qui était allé, de son côté, chercher une aventure amoureuse, surprend sa femme et son cousin. Toutefois, il ne reconnaît pas madame Derville. Elle s'est à peu près évanouie pendant cette scène qui a, de plus, pour témoin caché, la mère de Derville. Cette bonne mère, qui se vante que son mari avait jadis pour elle *beaucoup de procédés,* fait d'éternelles leçons à son fils qui ne les

écoute pas plus qu'il n'en profite. Elle a découvert l'amour de Charles et d'Adèle. Elle veut prévenir tous les malheurs qui résulteraient de leur faiblesse ; elle surveille les démarches de sa belle-fille, et, convaincue de sa vertu, elle l'aide à triompher du combat que celle-ci éprouve. Derville vient raconter à sa mère et à sa femme le rendez-vous de Charles qu'il a surpris et qu'il appelle un hypocrite. Il dit tout ce qui s'est passé, et veut même qu'on rie de l'époux qu'on trompait pendant que lui, Derville, faisait sentinelle et gardait le cheval de Charles. Sa mère, alors, d'un ton fort sérieux, rappelle, sous des noms supposés, tous les détails de cette histoire qu'elle dit avoir connue depuis long-temps, et, en apprenant que, dans cette histoire, celui qui gardait le cheval était le mari lui-même, Derville finit par deviner que c'est de lui et de sa femme qu'il s'agit, mais qu'heureusement son honneur n'a couru aucun danger. Il reste confondu, et promet de se corriger.

Il n'y a que dans les mauvaises comédies qu'on est censé se corriger. Alceste ne cesse pas d'être misanthrope ; il se sauve dans les bois pour pouvoir vivre seul et faire de la bile contre l'humanité : Célimène reste dans le monde pour être coquette tout à son aise. Voilà la nature.

L'intention du *Mari à bonnes Fortunes* est bonne ; on pourrait dire même qu'elle est morale (si ce qui est faux n'est pas par cela même immoral), puisqu'elle tend à reprendre les époux d'une faute grave contre les mœurs ; mais elle pèche d'un autre côté, car ce n'est pas uniquement pour les ramener à leurs devoirs que l'auteur de la pièce nouvelle les sermonne, mais bien plus

encore pour les empêcher d'être trompés à leur tour par leurs femmes ; ce que prouve ce vers final de sa comédie et qui en présente toute la moralité :

Qui néglige sa femme est à moitié trompé.

D'où, rigoureusement, il faudrait tirer cette conséquence que quand un mari se moque d'être trompé par sa femme il peut la négliger.

Du reste, le public toujours moral en masse et au théâtre, n'a voulu voir que le beau côté. Il a applaudi aux excellens sentimens de Charles, à la leçon que reçoit Derville, à sa conversion. Les applaudissemens auraient pu faire croire qu'il n'y avait que des gens vertueux dans la salle. Il est vrai que les applaudissemens donnés au théâtre à tout ce qui est honnête et louable n'engagent en rien ceux qui les prodiguent.

Sous le rapport littéraire, la pièce mérite quelques éloges. Plusieurs scènes sont bien faites et particulièrement celle du récit de la mère, au cinquième acte. Le style est, en général, facile. Mais des situations hasardées, sans être intéressantes, invraisemblables sans produire d'effets piquans, des mots choquans dans le dialogue, la nullité de l'action pendant les trois premiers actes, auraient pu et dû entraver le succès, si on sifflait encore au théâtre.

M. Casimir Bonjour ne manque pas de talent ; mais il voit faux. Il peint des personnages qui ne sont point dans les mœurs générales de la société actuelle. Il leur prête des sentimens et les met dans des situations dépourvus de vérité. Ses conceptions ne sont pas neuves. Il fait des ouvrages avec les ouvrages de ses devanciers, et *le Mari à bonnes Fortunes* est comme le résumé de

vingt autres pièces sur le même sujet; ce qu'il a fallu remarquer aussi dans *l'Éducation*, ou *les Deux Cousines*, du même auteur.

REVUE DES THÉATRES.

10 octobre.

La semaine dernière a été féconde en nouveautés théâtrales. La maladie et la mort du roi Louis XVIII ayant fait fermer les spectacles pendant onze jours, toutes les pièces qui allaient être jouées en ce moment, avaient été ajournées jusqu'à la réouverture; elle a eu lieu le 25 septembre, et le débordement dramatique a commencé le 27. Outre *le Maréchal de Biron* et *le Mari à bonnes Fortunes*, on a joué le 30 septembre, à l'Odéon, *le Retour de Jeunesse*; au Gymnase, le même jour, *le Combat des Coqs* et, le 3 octobre, *le Château de la Poularde*; enfin, au Vaudeville, le 27 septembre, *les Deux Officiers*; le 4 octobre, *la Place du Carrousel*, et le 9, *Blanche et Isolier*.

Le mérite et le sort de ces ouvrages, à l'exception du *Château de la Poularde*, ont été à peu près semblables.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

15 octobre.

M. Doche, chef de l'orchestre du théâtre de la rue de Chartres pendant trente ans, et compositeur de la plupart des jolis petits airs qu'on exécute dans les vaudevilles, lesquels, presque tous, ont eu un grand et populaire succès, a obtenu de l'administration de ce théâtre une représentation à son bénéfice. Elle a eu lieu hier et se composait de *Léonide* ou *la Vieille de Surène*, *Julien* ou 25 *ans d'entr'acte*, un *Jour de noce* ou *la Lettre initiale*, pièce nouvelle, et enfin du *Coiffeur et le Perruquier*, pièce du théâtre de Madame et qui a été représentée par les comédiens de S. A. R.; ils avaient consenti à contribuer au bénéfice de M. Doche. Le théâtre des Variétés aurait aussi fourni son contingent dans cet acte de bienfaisance sans un incident qui l'a mis en quelque sorte dans l'impossibilité de faire cette fois ce qu'il fait toujours avec empressement et bonne grâce dans des occasions semblables.

M. Doche avait composé, *spécialement* pour le théâtre auquel il était attaché, les petits airs (vulgairement appelés *ponts-neufs*) qui ont fait sa réputation, et dont il a publié le recueil complet, sous le titre de : *Musette du Vaudeville*. Ces *flon*, *flon* et ces motifs de refrain, une fois connus, semblaient être tombés dans le domaine public. Tous les auteurs des autres théâtres de vaudevilles s'en étaient emparés et avaient composé

leurs couplets sur ces airs. M. Doche a prétendu le contraire au bout de vingt-neuf ans de jouissance commune. Il a réclamé judiciairement auprès du Théâtre des Variétés, par préférence, une indemnité assez considérable, attendu que ce théâtre ayant profité du fruit de ses compositions lui en devait tenir un compte quelconque. Par une fâcheuse négligence, le Théâtre des Variétés a laissé prendre un jugement par défaut sur cette première instance; mais, sur l'appel, la cour royale a fait justice des prétentions ridicules de M. Doche. Il s'est pourvu en cassation contre cet arrêt, et la cour suprême n'a point encore prononcé. La suspension de son jugement tient à ce que M. Doche a lui-même arrêté la procédure. Mieux instruit, prévoyant bien l'issue définitive de cette affaire, mais sans se désister régulièrement du pourvoi qu'il avait formé, il a sollicité le Théâtre des Variétés de se joindre au Vaudeville et au Gymnase pour fortifier, par le talent de ses acteurs, le bénéfice qu'il avait obtenu. Les administrateurs de ce théâtre y ont consenti, à la condition que M. Doche retirerait son pourvoi. Il a dit qu'il l'avait abandonné; mais le délai légal n'étant point expiré et M. Doche refusant de se désister judiciairement du pourvoi, les administrateurs ont dû, à leur tour, refuser la faveur qui leur était demandée. Cela est de toute justice et de toute convenance. M. Doche leur a fait adresser quelques injures, à ce sujet, par les petits journaux. Les administrateurs ont convenablement répondu par le récit véridique de l'état des choses. Manière loyale et certaine de repousser la calomnie et la médisance.

Les théâtres du Vaudeville et de Madame, aidés de

quelques concertans qui ont joué dans les entr'actes, ont donc seuls concouru au bénéfice de M. Doche, et ce bénéfice a été médiocrement fructueux, en raison du peu d'attrait de la soirée. Quoique le bénéficiaire méritât, par le nombre et l'agrément de ses gentilles compositions, la faveur des théâtres et celle du public, ce même public est ingrat ou, pour mieux dire, de bon sens, dans les occasions où l'on fait un appel à sa générosité et au souvenir de ses plaisirs. Il consent à être bienfaisant, à la condition d'être amusé. En vain, les artistes et les comédiens ont-ils la prétention de croire que le public doit être reconnaissant envers eux des plaisirs qu'ils lui ont procurés pendant longtemps. Ces plaisirs ont été payés quand ils ont été goûtés; partant quitte. Une représentation à bénéfice est annoncée; il ne s'agit pas de savoir au profit de qui elle a lieu. Ce qui importe, c'est que le spectacle du bénéficiaire soit neuf, piquant et de nature, par le choix des ouvrages et la réputation des exécutans, à attirer la foule. Les gens de théâtre ne veulent pas s'avouer à eux-mêmes leur véritable situation à cet égard, ou du moins ils feignent d'ignorer l'indifférence du public pour eux lorsqu'ils ne contribuent plus à son amusement. Ils prétendent au contraire à l'estime et à la reconnaissance générales, et ils ont l'air d'être persuadés qu'ils les méritent, mais aucun d'eux cependant n'a eu jusqu'ici le courage de mettre à l'épreuve la soi-disant reconnaissance du public, et lorsqu'ils sortent de la carrière théâtrale, les comédiens ont grand soin de composer leur *bénéfice* de telle façon que les amateurs de spectacle, en y courant en foule, sauvent l'amour-propre des comédiens qui prennent pour eux-mêmes un em-

pressement qui n'est dû qu'à l'attrait de la représentation.

La seule pièce qui apparaissait pour la première fois dans la soirée d'hier, était, comme je l'ai dit plus haut, *un Jour de Noces* ou *la Lettre initiale*. Ce petit ouvrage vaut mieux que tous ceux qui ont été donnés depuis long-temps au Vaudeville : non pas qu'on y trouve encore une intrigue bien neuve et une peinture bien piquante des mœurs modernes. Mais du moins il n'y a rien de romanesque dans le sujet, et quelques traits du dialogue et des couplets sont assez bien tournés.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

CONCERT DE CIRCONSTANCE.

3 novembre.

Le concert qu'on avait si malheureusement imaginé de donner au théâtre royal de l'Opéra-Comique, pour célébrer l'inauguration du buste du roi, a eu lieu en effet le 31 octobre, après avoir été remis plusieurs fois. Les noms de mesdames Pasta, Lafont et Wogt, qui devaient paraître à ce concert, n'avaient point attiré la foule. Le prix excessif des billets, et sans doute aussi le ridicule de cette cérémonie qui, par la confusion de la royauté et de la comédie, par le souvenir de solennités de ce genre à d'autres époques, rappelait les usages révolutionnaires, avaient éloigné beaucoup de monde. On avait disposé le foyer de la salle pour ce

concert. Il peut contenir environ deux cents personnes, et la moitié des places était vide. La recette s'est élevée, dit-on, à 300 fr.; ce qui fait dix personnes ayant payé. C'est compromettre la royauté que de lui faire jouer un rôle quelconque dans de pareilles occasions.

Une petite galerie avait été élevée et décorée de vieilles et sales guirlandes de roses; elle présentait l'aspect ignoble d'une décoration de café. Le buste du roi était sur la cheminée, couvert d'une couronne de lauriers et entouré de quelques branches de lys.

Le concert devait commencer à une heure, et à deux heures moins un quart aucun concertant n'avait encore paru : on se plaignait et on murmurait déjà avec raison; mais enfin M. le duc d'A..... et madame M...... sont arrivés et se sont placés dans une espèce de loge qui leur avait été réservée à la galerie : alors on a commencé sur-le-champ.

L'inauguration a été célébrée à la fin du concert, au moyen de deux couplets adressés, par madame Rigault, au buste du roi. Ces couplets, assez sottement arrangés sur l'air de la romance de *Charles de France*, n'étaient pas, par la nature même de l'air, propres à exciter l'enthousiasme d'un public qui, même animé des meilleurs sentimens, croit, dans sa dignité, ne devoir pas applaudir : aussi ont-ils été reçus avec froideur. L'orchestre a joué ensuite le chant national de Henri IV. Le même silence a eu lieu parce que, encore une fois, à moins d'être vivement excité, il est de mauvais ton d'applaudir. M. Martainville, qui assistait à ce concert, et qui avait été sans doute frappé de la tristesse de cette soi-disant solennité, a crié : *Vive le roi*! quelques voix ont alors répondu.

C'est surtout lorsque des circonstances importantes ont excité l'attention générale qu'il est à la fois curieux et bon d'examiner l'impression que ces circonstances ont pu produire sur l'opinion publique ; et, nulle part, elle ne se manifeste avec moins de déguisement et plus d'unanimité qu'au théâtre : là, rien ne gêne l'expression des sentimens de tous les âges et de toutes les classes.

Les premiers actes du roi, à son avénement au trône, avaient obtenu l'assentiment général. Le ton des feuilles publiques de toutes les couleurs l'avait bien fait connaître ; mais la représentation de *Tartufe*, en confirmant combien l'opinion publique était favorable à la personne du roi, a montré en même temps que cette même opinion (du moins à Paris) était toujous opposée aux choses et aux idées religieuses. L'affaire du comédien Philippe ne l'a que trop manifesté ensuite. Il est devenu évident que l'enthousiasme de l'opposition n'était qu'une hypocrisie de parti, et que l'opposition voulait profiter du nouveau règne pour changer de tactique sans changer de but. Ce qu'elle n'a pu obtenir en criant : *Vive la Charte* ! elle veut l'obtenir en criant : *Vive le Roi* ! C'est ainsi que les partis, sans renoncer à leurs projets, cherchent toujours à s'emparer des circonstances pour les exploiter à leur profit. Quel est donc le factieux spirituel qui a dit que pour être toujours du même parti, il fallait souvent changer d'opinion ?

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

UNE PIÈCE DE CIRCONSTANCE.

On a joué hier, 29 novembre, une petite pièce en un acte et en prose, intitulée : *Charles V*. Cette bluette est destinée à rappeler tous les mots heureux de grâce, de bonté, de noblesse, échappés à Charles X, depuis son avénement au trône. Ils ont été assez bien enchâssés dans ce cadre dramatique. Sa majesté n'ayant pas voulu qu'aucun hommage direct lui fût adressé sur les théâtres, à l'occasion de la Saint-Charles, les auteurs ont cherché à faire applaudir, au moins indirectement, le nom et les actions du monarque. C'est dans la bouche de Charles V, surnommé le Sage, remontant sur le trône, après les troubles civils que MM. Duport, père et fils, auteurs de cette petite pièce, ont placé toutes les paroles de Charles X, qui offre, comme l'a dit si heureusement M. Villemain, « le double de Charles V. »

Chacun des mots de sa majesté a été plus ou moins vivement applaudi par le parterre, car, comme je l'ai déjà dit, les loges, ou autrement *la bonne compagnie*, n'applaudissent jamais ; le bel air ne le permet pas. Quelques cris de *vive le roi* ! se sont fait entendre à la fin de l'ouvrage.

Ces portraits de rois, mis sur la scène avec des allusions directes ou indirectes, offrent un inconvénient

grave. Ils donnent à l'esprit public une tournure souvent contraire aux intentions royales et aux véritables intérêts du pays. Ordinairement les auteurs ne se bornent pas à rappeler avec exactitude les paroles et les actions du roi qu'ils mettent en scène; elles ne suffiraient pas pour remplir une pièce en un acte. Ils le font parler et agir à leur guise; et, selon l'esprit dont ils sont animés eux-mêmes, ils lui prêtent des sentimens ou ils supposent des actions que le public prend pour réels, et d'après lesquels il se forme une opinion factice et quelquefois dangereusement éloignée de ce qu'elle devrait être. De ces suppositions d'actions, et des applaudissemens qu'elles reçoivent, résulte, aux yeux des spectateurs, comme une sorte d'engagement pour la royauté de faire ce que les auteurs semblent avoir, en son nom, promis qu'elle ferait. L'esprit public du moins se préoccupe ainsi et reçoit ces préventions que les journaux, intéressés dans l'un ou l'autre sens, ne manquent pas de confirmer le lendemain. Les mécomptes arrivent plus tard, et, en définitive, l'ouvrage qu'on regardait comme favorable n'a produit qu'un effet fâcheux.

Dans la pièce jouée hier, c'est surtout aux paroles qui rappelaient la clémence et le pardon que les applaudissemens les plus nombreux ont été prodigués. Les sentimens d'affection et de douceur sont naturels aux Français; et, sous ce rapport, il ne faudrait pas attacher une autre importance à ces témoignages d'émotion nationale. Mais ils méritent cependant, par les circonstances, quelque attention particulière.

Le petit ouvrage de Charles V se termine par la pro-

clamation d'un acte d'amnistie accordée à tous les factieux indistinctement, et cet endroit de la pièce a été applaudi à plusieurs reprises. Charles X n'a fait encore aucun acte de ce genre; la bonté de Louis XVIII, sagement calculée, n'a heureusement pas laissé de grâces royales bien nombreuses à accorder sous le rapport politique. Cependant les journaux de l'opposition ont annoncé cette amnistie générale; et, dans la langue libérale, l'acte d'amnistie à tout le monde signifie le rappel des régicides. La brochure de M. de Salvandy, qui a été citée par tous les journaux, contient sur ce point les expressions les plus claires, les vœux les plus positifs; et il est presque certain que les applaudissemens du public à ce passage de la pièce nouvelle n'étaient qu'une manifestation de l'opinion favorable à ceux que le dernier article de la loi du 12 janvier 1816 a éloignés de la France, et dont quelques-uns des plus célèbres ne sont pas encore rentrés.

L'intention du gouvernement du roi est-elle, en effet, de faire cesser le ban prononcé contre les régicides et de rappeler ceux que la clémence de Louis XVIII n'avait pas encore atteints? Tout ce qui se débite sur le théâtre n'étant dit qu'avec l'approbation ministérielle, on serait porté à le croire; et c'est, je le répète, comme une sorte d'engagement à cet égard qui semble avoir été pris hier : telle a été du moins l'impression du public; mais alors ce n'était pas par la voie du théâtre que cette importante mesure politique aurait du être annoncée : ou bien l'approbation de la censure dramatique a-t-elle été donnée sans qu'on ait aperçu l'application de l'acte d'amnistie et ses effets sur l'opinion publique? Ce seraient une négligence et une légèreté bien graves.

REVUE DES THÉATRES.

4 novembre.

On a donné, le 21 octobre, à l'Académie royale de Musique, *Zémire et Azor*, ballet-pantomime, en trois actes, de M. Deshayes, ancien danseur de l'Opéra. La musique a été arrangée par M. Schneitzhoëffer (*Schnetceffre*), jeune compositeur plein de talent, et qui n'est point aussi connu qu'il mérite de l'être, grâce peut-être à la barbarie de son nom.

C'est le conte de *la Belle et la Bête*, déjà mis sur le théâtre de l'Opéra-Comique par Marmontel, et auquel la musique de Grétry procura dans le temps un si grand succès.

Les maîtres de ballets ont grandement raison de choisir les sujets de leurs compositions dans des faits en quelque sorte populaires. C'est épargner au spectateur la contention d'esprit nécessaire pour deviner et suivre le fil d'une action qui ne peut s'expliquer que par des gestes, car on peut appeler la pantomime une énigme dramatique : aussi les ballets d'invention n'ont-ils jamais un grand succès. A l'exception de *Clari* et du *Carnaval de Venise*, il n'en est guère resté au théâtre. L'intelligence de tous les spectateurs n'est pas telle qu'elle puisse, sans effort, comprendre rapidement et parfaitement les désirs, les passions, les intérêts des personnages dont elle ne sait pas même les noms et dont les gestes ne suffisent pas toujours à éclaircir une action plus ou moins

compliquée. Un pareil spectacle, alors, d'un divertissement devient une fatigue. On évite ces inconvéniens en ne mettant en scène que des sujets connus de la mythologie ou de la féerie, et c'est le parti auquel se sont arrêtés les maîtres de ballets. Ils ont poussé plus loin même les règles faciles de cette poétique; ils traduisent en gestes les pièces jouées sur d'autres théâtres. Le public a accueilli ces traductions mimiques. Depuis *le Déserteur*, de vieille mémoire, *le Barbier de Séville*, *Nina*, *les Pages du duc de Vendôme*, qui n'étaient que des imitations d'ouvrages plus ou moins considérables, ont eu et ont encore une vogue soutenue.

Mais le public cependant n'accepte ces traductions qu'à de certaines conditions. Il faut que de jolis tableaux, des incidens, un personnage nouveau viennent jeter quelque diversion, quelque fraîcheur dans les effets et les couleurs usés de l'action, et ranimer une intrigue qui, sans cela, n'aurait plus rien de piquant. M. Deshayes n'a pas rempli ces conditions. Le ballet de *Zémire et Azor* est un véritable fac-simile de l'opéra de Marmontel. Deux fées qu'il a introduites, dont l'une protège *Azor* et l'autre le persécute, n'ont produit à peu près qu'un effet ridicule. Ce n'était pas la peine de refaire l'opéra-comique. Cette stérilité d'invention a déplu; et, comme on n'a trouvé à l'ennui du fond aucun dédommagement dans la fraîcheur des costumes, la beauté des décorations, l'effet pittoresque des danses, ornemens indispensables d'une pantomime, le ballet a tombé complétement; il a été de plus exécuté avec une négligence malheureuse. La mise en scène était plate; les moyens mesquins, et les effets faux ou tronqués. Cette négli-

gence, qui n'est pas du fait de l'auteur, accuse l'administration de l'Opéra. Les machines ne jouaient pas; les changemens de costumes à vue ont été manqués. Tous ces incidens malencontreux ont indisposé le public; des murmures se sont fait entendre : on n'a point sifflé. La dignité de l'Académie royale de Musique a été sauvée; mais les noms des auteurs n'ont point été demandés.

— *Le Sacrifice interrompu*, à l'Odéon, a eu un large succès. C'est un opéra allemand, musique de Winter, le nouveau Gluck de la Germanie, traduit et arrangé par M. Saur et deux ou trois poëtes.

Les importations musicales ne sont pas sans intérêt pour l'art. Il est certain que dans la peinture, la vue et l'étude des modèles classiques sont indispensables pour la parfaite éducation des peintres. Le Muséum français leur en offre de tout genre, et même, pour compléter cette éducation, on les envoie en Italie. Les musiciens, quoiqu'on les envoie également à Rome, n'ont pas, sous le rapport de leurs études, les mêmes avantages que les peintres. Ils peuvent bien étudier les partitions des compositeurs célèbres, et ce travail pourrait avoir lieu, sans déplacement pour eux, à la Bibliothèque de l'Ecole-Royale. Mais cette étude n'est proprement applicable qu'à l'harmonie et à ses règles. La lecture de la musique d'un opéra ne peut faire juger complétement de ses effets. L'exécution seule, en échauffant les idées, épure le goût, affermit le jugement et permet des comparaisons sur les ressources dramatiques. On doit donc, sous ce rapport, applaudir à l'importation des compositions musicales étrangères et à leur exécution sur nos théâtres. L'Opéra-Buffa et

les traductions que M. Castil-Blaze fait paraître, forment un véritable Muséum lyrique favorable à l'art et aux plaisirs des amateurs.

—Le Théâtre de Madame a eu aussi sa nouveauté pendant la semaine dernière. *Le Bal champêtre* ou *les Grisettes à la campagne* est, comme presque tous les ouvrages joués à ce théâtre, un petit tableau de mœurs, assez lestes cette fois, dont on ne peut guère apprécier toute la vérité que lorsqu'on a été clerc de notaire, employé ou commis-marchand, mais qui donne assez bien l'idée de l'esprit et des manières des jeunes filles occupées chez les marchandes de modes, couturières et lingères. Elles ont, en général, à la bonne conduite et au bon ton, des prétentions qui sont précisément en raison inverse de la réalité.

On a déjà présenté, tant au Théâtre de Madame qu'aux Variétés, les mœurs de cette classe, dans *les Grisettes* et *les Couturières*. *Le Bal champêtre* est une continuation de la première de ces pièces qui, toutes deux, ont eu pour origine une galerie de caricatures assez piquantes sur les incidens résultant des habitudes et des liaisons de ces demoiselles : *faut lui répondre; il m'a fait des traits, ma chère! Dieu! si un homme me battait!* etc., etc.

La pièce nouvelle n'est ni plus ni moins leste que ces caricatures et les deux ouvrages, sur le même sujet, qui l'ont précédée. Aucun mot grossier d'ailleurs n'a été mêlé aux propos légers que tiennent les personnages du *Bal champêtre*. Ce dernier ouvrage est encore un modèle de décence auprès du *Moulin de Javelle* et de *la Foire de Bezons*, pièces de Dancourt, qui faisaient fureur autrefois. Mais *le Bal champêtre* n'a pas eu, le

21 du mois dernier, tout le succès qu'il aura peut-être par la suite. Le public, et surtout celui des premières représentations, est toujours un peu *collet-monté*, et l'on aime assez à faire parade de son rigorisme. Les plaisanteries et la morale des *grisettes* ont quelquefois effarouché les premières loges.

Ce qui a déterminé le succès du *Bal champêtre*, c'est un vaudeville final en action d'un effet neuf et piquant. Les auteurs, MM. Scribe et Dupin, y ont introduit un couplet pour le roi. Il a été applaudi et *bissé*. Mais il a fallu observer, toutefois, malgré cette apparence, que les applaudissemens n'avaient pas ce caractère d'unanimité et d'enthousiasme, si prononcé il y a quelque temps.

Il faut encore ajouter qu'aux autres spectacles, le même effet a été remarqué. Les allusions flatteuses pour le roi ne sont pas saisies et applaudies comme elles l'étaient précédemment : ce qu'il faut, à coup sûr, attribuer à l'affaire du comédien Philippe.

THÉATRE DU VAUDEVILLE.

5 novembre.

C'est la première fois, je crois, qu'un théâtre s'est avisé de donner quatre pièces nouvelles dans la même soirée. Dorat avait fait jouer, le même jour, *Régulus* et *la Feinte par amour*. Cet exemple n'avait pas été renouvelé ; mais du moins ces ouvrages étaient du même auteur, et il y a loin de cette bizarrerie à celle dont le

Vaudeville vient de donner l'exemple. Sera-t-il imité? je ne le crois pas. Les petits théâtres ont l'habitude de donner à peu près un ouvrage nouveau par semaine, et le dernier représenté, s'il est agréable et qu'il ait réussi, soutient ceux qui l'ont précédé. Quatre ouvrages peuvent assurer ainsi les recettes d'un mois. Mais dans huit jours, ceux qu'on a joués hier au Vaudeville seront épuisés, et il faudrait, alors, pour que ce théâtre, selon son usage, offrît toujours des nouveautés au public, qu'il donnât encore trois ou quatre pièces nouvelles le même jour. Malgré la fécondité de ses auteurs, j'espère que cela ne se pourra pas. Il faut l'espérer encore dans l'intérêt du théâtre. De pareilles représentations lui seraient mortelles à la fin. C'est, proprement, manger le fond avec le revenu.

Une raison, assez bonne, justifie quelque peu cette singulière idée. Les acteurs du Vaudeville sont toujours dans une prodigieuse activité, et les ressources pécuniaires du théâtre ne permettent pas de leur accorder les gratifications que mériterait leur zèle excessif. Cette représentation a eu lieu à leur profit. Malgré l'augmentation du prix des places, je doute qu'elle ait été fort lucrative. A l'exception du parterre, la salle offrait de tous côtés des vides affligeans.

La soirée a commencé par une espèce de prologue en vers, intitulé *le Dernier des Romains*. En style de coulisses, les cabaleurs sont appelés Romains. On suppose donc que tout devant être extraordinaire dans cette représentation, les cabaleurs habitués du théâtre n'y ont pas été admis. Ils se sont tous dispersés. Un seul persiste à entrer et vient demander à la fille du contrôleur les billets d'usage. Ils lui sont refusés. Il jure de

s'en venger en allant siffler. Tous les traits les plus vifs sur cette misérable espèce se trouvent réunis dans cette petite scène à deux personnages, fort piquante et facilement écrite. Elle a eu beaucoup de succès, et elle le méritait. Elle avait principalement pour but de solliciter du public payant l'indulgence payée des claqueurs ordinaires. Elle était presque promise, et on aurait tenu parole si les ouvrages eussent été meilleurs; mais des quatre pièces nouvelles, une seule a eu le bonheur de réussir. Comme elle ne présentait aucune idée nouvelle, qu'elle était comme un résumé de *l'Epreuve villageoise*, de *Jeannot et Colin*, du *Nouveau Seigneur de Village*, de *l'Officier et le Paysan*, enfin, de toutes les pièces où l'on a vu un laquais déguisé en homme du monde pour épouser une petite paysanne, riche et coquette, qui, élevée à Paris, dédaigne ses parens et rebute son ancien amant, paysan, et comme le public ne siffle jamais les imitations, *le Retour à la Ferme* a eu un succès complet qu'il doit aussi à quelques tableaux gracieusement arrangés et à la charge de l'acteur Fontenay qui imite fort bien le ton et les manières de Michelot, comédien du Théâtre-Français. Les auteurs demandés et nommés sont MM. Achille Dartois et Brisset.

Les autres pièces, *l'Insouciant* ou *la Rencontre au Port*, de MM. Paulin Duport et Saint-Hilaire; *les Habits d'emprunt*, de MM. Duvert et Nicolle; et *la Famille Bonard*, de MM. Armand, Achille Dartois et Théodore, ont été plus ou moins sifflées. Les deux dernières n'ont point été entendues dans leur dernière moitié. Les noms des auteurs n'ont pas été demandés. *L'Insouciant* m'avait semblé mériter un meilleur sort.

L'intrigue est bien romanesque et bien invraisemblable. Mais, du moins, le caractère principal n'est pas commun, et il est dessiné assez bien.

Dans *les Habits d'emprunt*, un couplet commençait par l'apparence d'un éloge sur un ministre. Les sifflets, les ricanemens et les huées ont empêché d'en entendre la fin. Les éloges du roi, placés dans chacun de ces ouvrages, ont été applaudis quand ils ont pu être entendus.

Les sifflets ne manquaient pas de justice; mais toutefois on peut en attribuer une partie, et on l'attribuait, en effet, aux claqueurs qui, blessés des vérités dures du prologue, et, de leur expulsion pendant cette soirée, avaient pourtant trouvé le moyen de pénétrer dans le parterre, et se vengeaient ainsi. Il est vrai que plusieurs d'entre eux étaient à leur poste ordinaire.

Quand donc l'autorité voudra-t-elle, aux applaudissemens de tous les gens de bien, défendre l'entrée des théâtres à cette détestable et ignoble canaille?

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

MARIE, OU LA PAUVRE FILLE, DRAME EN TROIS ACTES ET EN PROSE, DE MADAME SOPHIE GAY.

10 novembre.

La Pauvre Fille! cette élégie de M. Soumet, si pleine de sentimens touchans, exprimés en vers si doux et si harmonieux, fait le sujet de la pièce nouvelle.

C'est aussi cette élégie, lue tout entière sur le théâtre, qui, au second acte, a empêché la pièce de subir la chute complète dont elle était en ce moment menacée.

Ce drame n'est en quelque sorte que l'explication de l'élégie de M. Soumet, et est, par cela même, une faute capitale contre le goût et les convenances. On plaint la *pauvre fille* tant qu'on ne voit pas la mère qui l'a abandonnée, et c'est ce qui fait le charme, sans mélange, qu'on éprouve à la lecture de la pièce de vers. Tout ce qu'on peut supposer de honteux dans les motifs de l'abandon de Marie reste dans le vague, et rien ne vient troubler le sentiment de pitié que sa misère inspire. Mais ce sentiment s'arrête et cesse quand on lui voit des amis, et il se change ensuite en répugnance et en éloignement pour la mère, coupable d'un pareil abandon, quand cette mère est sous les yeux. Vainement madame Sophie Gay a supposé que la marquise de Verneuil, mariée secrètement à un colonel Albert, avait été forcée, dans la crainte du courroux de son père, d'exposer à la pitié publique l'enfant qu'elle avait eu de cet hymen secret. Le spectateur, en voyant cette femme, ne pense plus aux motifs qui l'ont déterminée; il ne voit plus que son action toute nue; et, sans indulgence alors, il refuse sa pitié, même aux remords et au repentir, et n'écoute plus que son mépris. C'est une aventure digne de l'hospice de la Maternité, et de semblables tableaux, sous les yeux des filles et des femmes, entraînent avec eux des pensées honteuses et anti-sociales.

Comme je l'ai déjà dit, c'est la lecture au second acte de l'élégie de M. Soumet qui a arrêté la chute immédiate de l'ouvrage. Marie, que l'on veut placer comme actrice

auprès de la marquise de Verneuil, est obligée de donner un échantillon de son talent pour la lecture. Le livre qu'elle prend au hasard renferme l'élégie de *la Pauvre Fille*, et à mesure qu'elle lit ce petit poëme, qui retrace tant à elle-même qu'à la marquise, le malheur de sa naissance, elle s'attendrit et finit par s'évanouir; la marquise, de son côté, a une attaque de nerfs. Les beaux vers de M. Soumet, la voix touchante de mademoiselle Mars et la situation qui, en effet, est assez dramatique, ont conjuré un instant la mauvaise humeur du parterre. Elle a repris toute sa vivacité au troisième acte, et le dénoûment, qui s'opère comme il est indiqué dans l'élégie, a été à peine entendu. Ce n'est pas sans effort qu'Armand est parvenu à faire entendre que madame Sophie Gay était l'auteur de ce drame. La pièce peut avoir encore quelques représentations; mais en petit nombre.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

L'OFFICIER DE FORTUNE, COMÉDIE EN UN ACTE ET EN PROSE.

24 novembre.

Cette pièce n'a été représentée qu'à moitié hier à l'Odéon. L'insignifiance d'une intrigue commune et connue, la multiplicité des entrées et des sorties des personnages, la nullité complète du dialogue, ont précipité l'impatience du public qui a fait plus tôt, ce qu'assurément il aurait fait à la fin de l'ouvrage; on a sifflé et on a fait baisser la toile à la dixième scène sans avoir voulu apprendre ce que deviendrait le colonel Muller, poursuivi en Russie, pour une affaire d'honneur, et réfugié chez un comte de Lindorff, son ami, qui va épouser ce jour même une jeune personne nommée Julie, laquelle aime Muller et en est aimée.

Il y a lieu de croire que, selon l'habitude du théâtre, tout cela devait se terminer à la satisfaction générale. Il n'en a point été ainsi pour les auteurs, MM. *Raisson* et *Descloseaux* (1). Les spectateurs, promptement fatigués d'un verbiage sans intérêt, ont envoyé l'officier Muller chercher fortune ailleurs. L'arrêt, pour avoir été brusque et expéditif, n'en a pas été moins justement rendu.

(1) Nommés censeurs dramatiques en 1835.

La critique serait ridicule en s'exerçant sur ce petit et infortuné drame ; mais on ne peut s'empêcher de remarquer deux circonstances qui, bien que légères, prouvent jusqu'à quel point les auteurs modernes sont, pour la plupart, ignorans des usages, et quelle négligence les comédiens mettent dans l'observation des convenances dramatiques. La scène se passe en Prusse, et le père du comte de Lindorff est qualifié de *marquis.* Ce titre ne subsiste pas à la cour de Berlin, et n'y était porté jadis que par le chef de l'état qui, comme le disait Voltaire, a assez bien fait son chemin, et a transformé le marquisat de Brandebourg en royaume de Prusse. Ensuite le colonel Muller paraît en uniforme qui aurait dû être prussien, et qui était anglais (couleur rouge, épaulettes d'argent), et son chapeau était décoré d'une cocarde.... blanche.

THÉATRE DE MADAME.

M. TARDIF, COMÉDIE VAUDEVILLE EN UN ACTE.

1er décembre.

Le caractère du principal personnage est expliqué par son nom. M. *Tardif* ne sait prendre de parti sur quoi que ce soit ; il ne fait rien qui n'eût dû être fait bien avant le moment où il s'en occupe. Il ajourne tout, ne trouvant pas que quelque chose vaille la peine de se presser ; du reste, doux, bon, honnête homme, d'une société aimable, aimé et estimé de tous ceux qui le con-

naissent, et particulièrement de sa filleule Madeline qu'il a élevée près de lui à Melun, et qui, pleine de reconnaissance pour les bontés de son parrain, n'est occupée que de son bonheur. Elle croit qu'il est nécessaire qu'il se marie, et elle lui cherche une femme qui puisse le rendre heureux, qui entre bien dans ses goûts et dans son caractère. Madeline elle-même est sur le point de se marier avec un commis de l'octroi qui paraît l'aimer et qu'elle croit aimer aussi.

Le mariage de M. Tardif est en effet indispensable: la majeure partie de sa fortune est attachée à la clause d'un testament qui l'oblige à se marier dans l'espace de dix ans, et ces dix ans vont expirer. Il se plaint du peu de temps qu'on lui a donné pour une affaire de cette importance : il s'en est occupé quelquefois ; mais enfin il n'y a plus à reculer, et la précipitation qu'il faut mettre à la conclusion d'un hymen qu'il ne peut plus reculer désespère M. Tardif.

Un de ses anciens amis lui amène sa sœur, sous le prétexte de célébrer sa fête et, dans le vrai, pour tâcher de la faire épouser à M. Tardif. Ce projet sourit assez à Madeline, parce que cette sœur, espèce de Nina Vernon, connaît depuis long-temps M. Tardif, et qu'elle pourrait le rendre heureux. Lui-même paraît fort disposé à cet arrangement ; mais cette *prétendue* ne peut cacher son caractère. Elle est acariâtre, emportée, violente ; elle fait, à propos de rien, une scène horrible à son frère ; et M. Tardif, épouvanté et dégoûté, abandonne bien vite ce projet.

Un autre hymen se présente bientôt : c'est celui de mademoiselle Ursule Pincé, propriétaire de la maison qu'habite M. Tardif. L'âge, les goûts, la fortune pa-

raissent sympathiser à merveille; mais on apprend que mademoiselle Ursule est madame veuve Pincé. Cette supercherie déplaît à M. Tardif, qui rompt d'autant plus brusquement ce second projet, qu'il découvre que cette nouvelle future veut, après le mariage, l'emmener à Paris, vivre fastueusement et le gouverner comme un enfant, au moyen de vapeurs et d'attaques de nerfs qu'elle se propose de manifester aussitôt que son époux la contrariera.

M. Tardif, au désespoir, prend le parti de rester garçon et de perdre sa fortune plutôt que de se jeter dans les embarras d'un mariage précipité. Mais voilà que le futur de sa filleule Madeline écrit qu'il ne veut épouser celle-ci que dans le cas où M. Tardif augmenterait de 3,000 fr. la dot qu'il lui a promise. Cette déclaration cupide engage Madeline à refuser nettement le commis de l'octroi; et le parrain et la filleule, qui ne peuvent se marier à personne, finissent par s'apercevoir que l'attachement qu'ils éprouvent l'un pour l'autre est plus vif qu'ils ne s'en doutaient, et que ce qu'ils ont de mieux à faire c'est d'unir leurs destinées.

Ce petit acte, mêlé de couplets assez jolis, n'a eu qu'un faible succès. Le caractère de M. Tardif est nécessairement froid; et, quoique MM. *Scribe* et *Mélesville* aient voulu égayer la pièce par quelques détails plaisans, ils n'ont qu'à moitié réussi: la conclusion, d'ailleurs, a pu choquer, avec quelque mesure que les auteurs aient abordé cet écueil. En définitive, M. Tardif épouse sa cuisinière, et il y a dans un dénoûment de ce genre quelque chose qui répugne au goût comme aux mœurs.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

ROBIN DES BOIS, OPÉRA EN TROIS ACTES, MUSIQUE DE WEBER.

8 décembre.

Il serait à la fois peu loyal et peu certain de prononcer sur le mérite et sur le succès futur de cet opéra, imité de l'allemand, d'après l'accueil qu'il a reçu à sa première apparition sur le théâtre de l'Odéon. Il n'a pas plu ; mais l'exécution a été à peu près détestable, chanteurs et machines. Le poëme a été arrangé par M. Sauvage. M. Castil-Blaze est l'arrangeur de la partition ; les décors sont de Cicéri.

On a remis la seconde représentation à mardi prochain. Il faut attendre ce nouvel essai pour juger en toute connaissance de cause un ouvrage aussi important, que le nom de son auteur et le succès qu'il a obtenu à l'étranger recommandent à tous égards. La bizarrerie du sujet et des effets est telle d'ailleurs que, si le ridicule ne l'emporte pas, il y a dans cet opéra de quoi faire courir la ville et les provinces.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

LE TARDIF, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN VERS, DE M. JUSTIN GENSOUL.

9 décembre.

Avant d'entrer dans l'analyse du *Tardif*, il convient de faire sur le titre de cet ouvrage une remarque qui n'a été faite, je crois, par aucun des journaux qui ont déjà parlé de la pièce.

Le Tardif n'est pas français dans le sens où il a été employé par l'auteur. Cet adjectif ne peut pas être pris substantivement comme *le Glorieux*, *le Dissipateur*, *l'Avare*, etc., etc. Il ne semble pas devoir s'appliquer à l'homme; car, pour exprimer qu'il met du retard dans toutes ses actions, on ne dira pas qu'un homme est *tardif*, mais qu'il est *lent*, et familièrement qu'il est *musard*. Aussi, l'auteur avait intitulé son ouvrage : *le Chevalier Tardif*. Les comédiens ont exigé que ce titre fût changé, et M. Gensoul est tombé, sciemment sans doute, dans une faute de grammaire pour satisfaire la vanité des acteurs qui prétendaient qu'une pièce intitulée ainsi ressemblait à un ouvrage de petits théâtres.

M. de Melval a arrangé le mariage de madame de Saint-Phar, sa nièce, et veuve, avec M. de Valmont, son ancien ami, qui habite les environs de Moulins. Madame de Saint-Phar est à peu près décidée à se soumettre aux désirs de son oncle, quoiqu'elle se sente un

tendre penchant pour le colonel Florbelle, qui, de son côté, est fort épris de la jeune veuve. Florbelle entend parler de cette union. Il accourt précipitamment au château de Melval, situé près de Paris, pour déclarer son amour, savoir s'il est aimé, et tâcher de rompre le projet de mariage.

Florbelle serait indubitablement arrivé trop tard et il aurait trouvé sa maîtresse mariée, si son rival avait été aussi vif que lui. Mais Valmont, attendu depuis huit jours, n'a pas encore paru. Arrêté dans le cours de son voyage, par les plus puérils incidens, il se présente enfin. Mais tout charmé qu'il est de madame de Saint-Phar, il veut ajourner le moment de sa déclaration. Il faut d'abord qu'il passe un habit et qu'il répare le désordre de sa toilette. L'auteur a insisté sur ces détails et les a fait ressortir comme des ridicules du personnage. Il n'y a rien pourtant que de fort naturel dans cette partie de la conduite de Valmont. Il aurait fallu, ce semble, ne pas offrir ces motifs comme preuve de la lenteur prétendue de son caractère. Il n'est pas indispensable d'être lent et compassé, il suffit d'être bien élevé et poli pour ne vouloir point s'offrir en déshabillé devant une femme à laquelle surtout on cherche à plaire, et il serait tout-à-fait inconvenant que, dans la première minute de son arrivée, un homme se jetât aux pieds d'une femme qu'il n'a jamais vue.

Pendant qu'il délibère, Florbelle ne perd pas son temps et avance ses affaires auprès de madame Saint-Phar. Valmont s'en aperçoit et s'en fâche, mais tranquillement et après avoir employé à lire Plutarque l'instant où il était attendu pour déclarer son amour, ce qui n'est pas de la lenteur, mais de la distraction ou de l'in-

différence. Melval, irrité de tous ces retardemens, se charge de renvoyer Florbelle, de parler pour Valmont à sa nièce, de conclure le mariage; et, en effet, tout est prêt sans que Valmont se soit mêlé de rien. On l'attend pour signer le contrat; mais il ne paraît pas. Provoqué par Florbelle, il est allé se battre avec lui et l'a légèrement blessé d'un coup d'épée au bras gauche (blessure assez extraordinaire, pour le dire en passant). Après cette affaire, Valmont devrait du moins s'empresser de revenir signer le contrat; il ne se présente point; il est allé chercher un médecin pour Florbelle. Mais ce trait de bonté et non point d'apathie tourne contre lui. Florbelle, à peine *égratigné*, est revenu chez Melval qui, ne pouvant plus excuser les continuels retards de son ami, unit madame de Saint-Phar et Florbelle en se servant du contrat préparé pour Valmont.

Ce caractère n'est point théâtral : loin de là, il est anti-dramatique. La scène a besoin d'une action qui marche, et *le Tardif* vient sans cesse l'arrêter. Il faudrait alors mettre ce personnage au milieu d'une intrigue vive et compliquée qui pût échauffer et soutenir l'attention du spectateur, et rien n'est plus simple et plus nu que l'intrigue du nouveau *Tardif*. Le joli petit acte de *M. Musard* aurait dû détourner M. Gensoul du projet de reproduire ce caractère au théâtre, à moins de le présenter avec une action piquante, des détails neufs et des traits vifs. Mais son ouvrage est absolument dépourvu de tout cela. Il est taillé sur le patron des anciennes comédies, sans peinture des mœurs modernes, avec une sonnette sur la table et une soubrette spirituelle en tablier de dentelle. A la vérité, il est sagement conduit et élégamment écrit.

Mais ces avantages ne sont pas suffisans lorsque l'on traite un sujet déjà connu, et celui-ci a été épuisé, on peut le dire, par *M. Musard.*

D'ailleurs le Valmont de M. Gensoul n'est réellement pas lent (car je n'ose dire *tardif*), ou du moins, dans la pièce, il ne se passe, de son fait, rien qui mérite cette épithète. De plus, il aurait semblé que, pour l'harmonie du caractère, le rôle du Tardif, confié à Damas, eût dû être débité avec lenteur et joué avec modération. L'acteur a tout sacrifié à l'*effet.* Il a parlé avec une vitesse incroyable, et s'est agité autant qu'il a pu. Il a sauvé ainsi, je le veux bien, une partie de la monotonie qui serait résultée d'un débit conforme au caractère; mais, pour les gens de goût, cette contradiction, ce contre-sens était choquant. Qu'importe, au surplus! c'est bien des gens de goût que les acteurs se soucient maintenant.

Le Tardif avait été jusqu'à la fin sans applaudissemens fréquens, mais aussi sans avoir excité de murmures. Le style, qui mérite des éloges, avait assez bien demandé grâce pour la nullité ou la vétusté des moyens dramatiques. On s'était convenablement ennuyé. Mais lorsque le nom de l'auteur a été demandé, et que Damas est venu pour le nommer, des sifflets ont répondu à cet appel. Ils n'étaient pas en grand nombre, et on ne pouvait les blâmer d'user de ce droit après avoir silencieusement écouté pendant une heure et demie un ouvrage qui n'est point amusant. Les claqueurs ont hurlé alors, et se sont élancés sur un homme d'un âge fait, d'un extérieur honnête, qu'ils ont *bousculé* et mis à la porte, aux regrets et au grand scandale de tous les spectateurs désintéressés qui gémissaient tout haut d'une

aussi odieuse conduite. Un des cabaleurs était même armé d'une canne, malgré les défenses de police. Cette expédition une fois terminée, les claqueurs ont redemandé l'auteur que Damas a nommé enfin au milieu des applaudissemens *unanimes* de cinquante misérables désavoués assurément par M. Gensoul, de mœurs si douces, d'un caractère si honorable qu'il ne peut être soupçonné seulement d'avoir provoqué ou autorisé de semblables excès.

SECOND THÉATRE FRANÇAIS.

L'ENFANT TROUVÉ, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN PROSE DE MM. PICARD ET MAZÈRES.

14 décembre.

On n'attache plus aujourd'hui au malheur d'une naissance équivoque la même réprobation qui frappait autrefois l'enfant abandonné par ses parens, que son abandon avait rendus peut-être plus coupables encore ; mais il y a toujours naturellement dans la situation sociale d'un individu privé de nom héréditaire, quelque chose de fâcheux pour lui-même, et qui fait qu'à présent encore et malgré l'adoucissement de l'opinion sur ce point, si l'enfant orphelin n'est plus comme jadis repoussé du monde, il y est vu pourtant avec une sorte de défaveur et de crainte. On croit, et non sans quelque raison peut-être, qu'il y a transmission des vices et des vertus. L'homme dont l'origine est assurée et la famille connue

offre à la société une garantie que ne présente point l'homme isolé. L'opinion ancienne à ce sujet avait encore un résultat important ; sa sévérité devait nécessairement exciter les parens à veiller avec plus de soin sur les mœurs de leurs enfans, et ce n'était certes point un frein peu puissant que cette solidarité établie par l'opinion publique dans l'honneur des familles. Ensuite, et le mal une fois fait, il y aurait eu de la justice à ne point rendre le fruit de coupables amours responsable d'une faute dont il était à coup sûr bien innocent ; il aurait fallu n'examiner que ce que valait par lui-même l'homme dans cette position, et ne voir en lui que ce que l'éducation en avait fait. Mais cette indulgence équitable aurait pu affaiblir le sentiment d'honneur qu'on voulait conserver dans toute sa susceptibilité ; et, en effet, si on est aujourd'hui plus indulgent ou, si l'on veut, plus équitable envers la personne d'un enfant abandonné, c'est moins par un sentiment de justice réfléchie que par suite du relâchement général des mœurs.

Mais, malgré ce relâchement, la société est en garde contre tout ce qui touche à de pareilles et si délicates matières. On l'a vu dernièrement à l'occasion de *Marie ou la Pauvre Fille*. Le titre de la pièce nouvelle était tranchant.

Ce qui éveille la susceptibilité publique dans un pareil sujet, c'est la supposition presque toujours fondée que *l'Enfant trouvé* est en même temps un enfant naturel : et comme la sécurité de la société repose sur la légitimité des alliances et des naissances, la société peut à bon droit s'inquiéter de voir traduire publiquement sur la scène des questions d'état qui touchent de si près à son repos. Peut-être, en effet, serait-il préférable de

tenir loin des yeux du public des choses si délicates? Mais d'un autre côté le cercle des compositions théâtrales se rétrécit chaque jour. Les sujets s'épuisent; la censure s'oppose à toute peinture des mœurs modernes nées des circonstances politiques. Cependant il faut de continuels alimens aux nombreux théâtres de la capitale; les auteurs alors sont obligés de se jeter dans le romanesque, dans le faux, c'est-à-dire dans tout ce qui est dangereux, car on peut affirmer qu'au théâtre la vérité, décemment présentée, ne peut être réellement dangereuse.

Ce n'est pas que la pièce nouvelle ait agité le fond de la question. Au contraire même, M. Dufour, honnête marchand, est dans les vieux et bons principes, entêté de l'honneur et de la pureté des familles. Il a eu dans la sienne un prévôt des marchands, et sa femme était dame de charité. Il veut que les enfans aient des parens connus et même d'une illustration bourgeoise, si cela se peut. Il consent bien à donner sa nièce au jeune de Saint-Jules, riche banquier de Paris, dont les père et mère, à ce que croit M. Dufour, sont établis à Montpellier; mais comme Saint-Jules presse le mariage, son oncle futur ne veut le laisser célébrer (ce qui ne se pourrait d'ailleurs pas autrement) que lorsque tous ses papiers seront arrivés et particulièrement le consentement des grands parens.

Saint-Jules alors confie à son avoué et ami Delbarre qu'il n'a rien moins qu'une famille, et qu'il est un enfant trouvé à Montpellier, élevé par les soins d'un curé qui lui a donné de l'instruction et des talens. Saint-Jules, à la mort de son protecteur, est parti pour les îles, y a fait une fortune considérable qu'il est en-

core venu augmenter à la banque de Paris; mais ses bonnes mœurs, la réputation excellente dont il jouit, son crédit, sa probité, tout cela ne suffit pas aux yeux de M. Dufour qui veut avant tout que son futur neveu ait une famille.

Il faut ici rendre justice aux auteurs; ils auraient pu risquer quelques déclamations contre les préjugés de M. Dufour, ou traiter avec légèreté la situation de Saint-Jules; ils n'en ont rien fait. Cette situation n'est que la *donnée* de la pièce, et s'ils n'ont point approuvé et appuyé, comme ils auraient pu le faire, les opinions de M. Dufour (ce qui n'entrait pas dans leur plan), du moins ils n'ont point essayé de les combattre par des paradoxes; ils ont senti qu'il ne fallait imiter ni Diderot, dans *le Fils naturel*, ni Sedaine, dans le drame de *Félix* ou *l'Enfant trouvé*, ni madame Gay, dans *la Pauvre Fille*. Il ne s'agit point chez eux d'expliquer ou de justifier le malheur ou l'illégitimité d'une naissance équivoque; ils ont voulu faire une comédie et non un drame, ce qui vaut toujours mieux, et c'est dans la famille qu'il faut trouver à Saint-Jules, pour satisfaire les justes prétentions de M. Dufour, qu'ils ont cherché tout le comique de leur ouvrage.

C'est l'avoué Delbarre qui se met en tête de trouver, à bon marché, une famille toute faite à son ami, malgré la répugnance et l'opposition de Saint-Jules qui avoue sa position à sa maîtresse, laquelle, bien entendu, ne s'en effraie pas, et qui voudrait aussi l'avouer à M. Dufour, ce que Delbarre lui défend expressément.

Le hasard sert bien ce complaisant ami. Il lui arrive en consultation une espèce de gouvernante d'un vieux médecin, établi jadis à Lunel et retiré à Paris. Made-

moiselle Marianne désire engager son maître à lui laisser quelque bon legs dans son testament. Delbarre promet de s'occuper de cette affaire, et il songe aussitôt que le docteur Castellier, d'après le portrait qu'on vient de lui en faire, pourrait servir le projet qu'il a conçu en faveur de Saint-Jules. Voici déjà un père improvisé; il lui faudrait une mère. Delbarre ouvre les petites affiches, et il y voit qu'une demoiselle Prudence-Véronique Dubrossard, native de Pézénas, et ayant éprouvé des malheurs, est venue s'établir à Paris dans l'intention d'y donner des leçons de langue et de prononciation. Il dépêche un vieux petit clerc, rusé et bavard vers ces deux personnes, le charge de prendre des renseignemens particuliers sur chacune d'elles, et de les engager à se rendre immédiatement auprès de lui. Elles y accourent, et alors Delbarre leur fabrique une histoire romanesque d'où il résulte que le docteur Castellier, de Lunel, et mademoiselle Dubrossard, de Pézénas, quoiqu'ils ne se soient jamais ni vus ni connus, se sont jadis familièrement liés ensemble, que de leur courte liaison est provenu un enfant, lequel est devenu millionnaire, et désire qu'ils s'unissent et le reconnaissent; en faveur de quoi il donnera à chacun d'eux dix mille livres de rentes. M. Castellier et mademoiselle Dubrossard se récrient, et ils ont bien raison, contre l'absurdité de cette fable; mais après bien des façons, comme ils ont parfaitement compris le fond de l'affaire, ils sont disposés à accepter, lorsque mademoiselle Marianne pénètre dans le cabinet de Delbarre, et vient troubler la conférence. Elle fait à son maître, le docteur Castellier, une scène effroyable sur son projet de mariage que vient de lui revéler le petit clerc Grafin. Mademoiselle

Dubrossard s'indigne d'un pareil éclat, rompt brusquement toute l'entreprise, et le second acte finit en laissant le spectateur dans l'incertitude de savoir si *l'Enfant trouvé* aura ou n'aura pas de parens.

Le moyen employé par Delbarre est ridicule à force d'extravagance. On conçoit facilement qu'un avoué propose un mariage de convenance à deux personnes qui ne se connaissent pas, et que d'ailleurs l'âge et l'éducation peuvent réunir, le tout dans l'intérêt d'un tiers. C'est une affaire comme une autre, toute simple et toute naturelle; il s'en fait tous les jours à Paris de plus étranges; mais par cela même qu'elle était simple et naturelle, les auteurs ne l'ont pas jugée assez plaisante, et ils ont préféré chercher à justifier la proposition de Delbarre, à la fortifier, si on veut, au moyen d'un roman qui entraîne ces deux personnages épisodiques dans une situation comique, celle d'un combat entre leurs intérêts et la reconnaissance tacite d'une liaison qui n'avait jamais existé.

Le moyen a d'abord paru forcé, et des murmures ont prouvé que les spectateurs trouvaient que l'invention passait toutes les bornes du convenable; mais les lazzis des acteurs, la volubilité de l'avoué et quelques mots plutôt lestes que plaisans, qu'on a reçus comme comiques, ont fait pencher la balance en faveur de l'indulgence, laquelle, d'ailleurs, n'a pas eu le temps de se refroidir.

Au troisième acte, et les émotions étant calmées pendant l'entr'acte, le docteur Castellier revient chez Delbarre pour renouer l'affaire; mademoiselle Dubrossard arrive de son côté dans la même intention; quoiqu'ils n'aient pas encore positivement dit : oui, on les

présente à M. Dufour en qualité de père et mère de Saint-Jules dont la probité inquiète veut tout révéler à son futur oncle; Delbarre s'y oppose, étourdit tous les personnages à force de paroles et de cajoleries, promet à Marianne, qui veut renouveler ses éclats, un bon legs du docteur Castellier et la main de son petit clerc; et, sans que le spectateur puisse définitivement savoir si *l'Enfant trouvé* conservera cette fois les parens qu'il a achetés ou si ceux-ci ne se dédiront pas encore avant le mariage, Delbarre termine la pièce par cette moralité : « Mon intrigue ne fait de mal à personne, et elle fait du « bien à tout le monde. »

De la vivacité dans le dialogue et dans la conduite de l'ouvrage, quelques mots plaisans, beaucoup d'autres lestes et inconvenans, des situations plutôt hasardées que comiques, la bienveillance attachée au nom de M. Picard, malgré ses derniers et détestables romans, bienveillance augmentée encore par la perte récente de sa femme, tout cela, pour et contre, a décidé un succès mixte qui n'aurait point été contesté dans le carnaval, mais qui a étonné un peu la majeure et saine partie des spectateurs, et qui a provoqué, lors de la chute du rideau, de nombreux et violens sifflets. Perrier, qui avait supérieurement joué le rôle de Delbarre, a eu quelque peine à annoncer que *l'Enfant trouvé* était de M. Mazères, déjà connu par plusieurs ouvrages spirituels donnés au Gymnase, et d'un auteur qui voulait garder l'anonyme.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES DEUX MOUSQUETAIRES, OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, DE MM. VIAL ET JUSTIN GENSOUL, MUSIQUE DE M. BERTON PÈRE.

22 décembre.

Les Deux Mousquetaires sont la millième copie des *Etourdis*, de M. Andrieux, arrangés pour l'Opéra-Comique, comme l'ont été déjà *le Trente et Quarante*, *les Maris Garçons*, *Un Jour à Paris*, etc., etc. Ce sont toujours des officiers bien aimables, bien endettés, ne sachant comment satisfaire leurs créanciers, jusqu'à ce qu'un père ou un oncle vienne les tirer d'embarras et faire le dénoûment, en mariant, avec une cousine aimée, l'un de ces jeunes roués qui alors paie les dettes de l'autre.

Dans la pièce nouvelle, Florville et Dercourt, outre les inquiétudes que leur donnent leurs créanciers, sont encore dans une position accidentelle assez singulière. Ils n'ont qu'un habit d'uniforme pour eux deux, attendu que le tailleur a gardé tous leurs vêtemens, comme une sûreté de son mémoire et particulièrement le costume militaire de Florville qui le lui avait envoyé pour y faire quelques réparations. Celui-ci, qu'un rendez-vous attend, et qui cependant ne peut y aller en chemise, propose à son camarade Dercourt de lui jouer une heure de son habit à la première botte de fleuret.

Dercourt y consent, et cet assaut donne lieu à un joli duo qui finit en trio par l'arrivée de Bertrand, le propriétaire de l'hôtel garni, fort inquiet de voir ses locataires, débiteurs, compromettre leur vie et par conséquent la sécurité de sa créance.

L'oncle de Dercourt arrive pour l'unir à sa cousine Amélie. C'est un vieux marin très formaliste, qui, voyant son neveu en veste ou en robe de chambre, regarde cette inconvenance comme une injure et veut renvoyer le notaire qu'il a amené. Florville, qui a profité de l'uniforme de son ami pour aller jouer et retirer le sien des mains du tailleur, survient, fait rhabiller Dermont qui trouve dans une de ses poches le gain de Florville, avec lequel il paie le propriétaire et fait croire ainsi au commandeur que s'il avait des dettes, il avait aussi du moins de quoi les acquitter.

On a fort applaudi un air très bien chanté par madame Casimir, lequel n'est qu'une copie exacte de celui que chante madame Lemonnier dans *les Voitures versées*. M. Berton, auteur de la musique, n'aurait pas dû se soumettre à cette comparaison. MM. Vial et Justin Gensoul sont, pour les paroles, auteurs des *Deux Mousquetaires* qui ont d'ailleurs beaucoup trop d'analogie avec *les Habits d'emprunt* joués il y a quelque temps au Vaudeville.

Enfin, l'opéra comique nouveau est une petite pièce qui ne peint rien, qui renferme une situation plutôt extravagante que gaie, mais qui, grâce à quelques mots plaisans, à une jolie musique et à la bonne mine des deux mousquetaires (Lemonnier et Lafeuillade), peut avoir plus de succès que n'en aurait un bon ouvrage.

PREMIER THÉATRE FRANÇAIS.

SECONDE REPRÉSENTATION DE GERMANICUS, TRAGÉDIE EN CINQ ACTES, DE M. ARNAULT PÈRE.

21 décembre.

Cette seconde apparition d'une tragédie, jouée au commencement de 1817, peut bien passer pour une première représentation. Il était assurément fort impolitique, à cette époque et deux jours après l'anniversaire d'un des plus mémorables et des plus récens événemens de l'histoire moderne (le 20 mars) de laisser paraître sur le théâtre l'ouvrage d'un homme qui avait pris une part active et publique aux désastres de 1815. L'irritation des partis, et surtout celle du parti buonapartiste, était excessive alors, et il était indubitable qu'en les mettant en présence, ils en viendraient à de fâcheuses extrémités. Le nom de M. Arnault père ne manquait ni de célébrité littéraire ni de célébrité politique : son expulsion de l'Académie française (1), son exil par l'ordonnance du 11 juillet, ses relations fort étendues dans toutes les classes de la société, les liaisons connues de ses enfans avec le parti militaire abattu, étaient autant de raisons de croire que l'opposition factieuse, qui se manifestait alors de tous côtés, ne man-

(1) Il est mort en 1835, secrétaire perpétuel de l'Académie française.

querait pas cette occasion de montrer son audace et sa force. Le triomphe littéraire n'était rien, ou plutôt il était tout, car on ne pouvait le considérer que comme un triomphe politique. Amis et ennemis avaient bien senti cette situation, et l'étonnement des uns et des autres ne fut pas médiocre, quand on apprit que le ministère de M. Decazes avait autorisé la représentation d'une tragédie nouvelle d'un homme qu'il ne fallait offrir, en raison de sa position, ni aux acclamations, ni aux attaques de l'opinion publique.

Cette provocation à l'opinion ne pouvait pas être alors envisagée comme une trahison de la part du ministère. Quoi qu'on ait pu penser depuis sur la conduite du ministre influent de cette époque, ses intentions, en 1817, ne devaient pas être soupçonnées. Son dévouement aux Bourbons paraissait complet et sincère, et ce qui prouve encore que, dans l'autorisation relative à *Germanicus*, il n'y avait de la part de ce ministre aucune arrière-pensée répréhensible, c'est le fait même. Ç'aurait été bien sottement mettre au grand jour des projets que le moindre bon sens devait conseiller de cacher. L'homme qui trahit sciemment n'est pas d'ordinaire si maladroit. Il ne faut donc attribuer cette faute du pouvoir de 1817, qu'aux extrêmes illusions que se faisait M. le comte Decazes sur la véritable situation des esprits en France, à la confiance qu'il avait dans ses propres moyens, et, enfin, à l'excessive inconséquence de sa conduite, à l'inconcevable légèreté de ses résolutions, inconséquence et légèreté dont il a donné depuis des preuves si nombreuses et si fatales.

Les désordres occasionés par la représentation de *Germanicus* furent grands ; on ne peut les attribuer

au parti royaliste. La pièce n'éprouva, pendant qu'elle fut jouée, aucun obstacle; aucun murmure ne se fit entendre. Les applaudissemens furent vifs et distribués sans justice et sans mesure. Il fallait s'y attendre; mais comme ils ne trouvaient aucune opposition, ils s'exhalaient sans danger. Ce n'est qu'à la fin de l'ouvrage, et lorsque le nom de l'auteur fut demandé avec une violence toujours croissante, qu'un ou deux sifflets se prononcèrent; les partisans de M. Arnault se jetèrent alors avec fureur sur ceux qui paraissaient ne pas partager leur enthousiasme. Deux gardes royaux, qui avaient assisté fort tranquillement à la représentation, devinrent l'objet des insultes et des voies de fait. Je me souviens encore de l'effroi qui se répandit dans la salle, lorsque ces soldats, ne sachant plus comment résister à tant d'attaques, tirèrent leurs sabres et qu'on vit le sang prêt à couler!... Mais ce fut surtout pendant toute la semaine suivante que l'agitation et le désordre furent extrêmes à Paris. Les gardes-du-corps reprirent, d'une façon évidente, tous les signes extérieurs du royalisme; l'assurance et la fierté de leur démarche dans tous les lieux publics, les provocations même qu'ils adressèrent à ceux que des signes contraires leur montraient comme ennemis, occasionèrent des duels nombreux, et toute la ferveur de l'esprit de parti se signala de part et d'autre avec une nouvelle force. Un article de M. Martainville, dans *le Drapeau blanc*, article qui, bien que défavorable à l'ouvrage, ne contenait rien d'injurieux pour l'auteur, lui attira des outrages personnels du plus jeune fils de M. Arnault. Après l'avoir fait condamner à la prison et à l'amende par le tribunal de police correctionnelle, M. Martainville, dont la bravoure n'est

pas douteuse, demanda, au sortir de l'audience, une autre espèce de réparation à son adversaire. Le sort des armes lui fut contraire; il reçut un léger coup de feu au genou. On peut dire, enfin, que pendant près de quinze jours une sorte de consternation régna dans Paris. D'un côté, les factieux voulaient faire croire à leur triomphe; de l'autre, les royalistes soutenaient et leur propre cause et celle des Bourbons, qui se trouvait comme compromise par la conduite imprudente du ministère. C'était payer trop cher, en effet, l'essai qu'on avait voulu faire sur l'opinion publique.

Depuis ce temps, les opinions non seulement se sont modifiées, mais encore elles ont perdu de leur vivacité auprès de ceux qui les ont toujours conservées hostiles et dangereuses. L'avénement de Charles X, sans changer absolument le fond des cœurs, a cependant amené une situation nouvelle. Ce roi, dans quelques-uns de ses actes et dans tous ses discours, a paru vouloir relâcher encore, au profit d'une liberté bien ou mal souhaitée et entendue, la surveillance du pouvoir. C'est dans cette position que la levée de la défense qui pesait sur *Germanicus* a été sollicitée, qu'une seconde représentation de cet ouvrage a été demandée. Etait-il prudent et juste de l'accorder ?

Sous le rapport politique, il faut reconnaître d'abord que, tout en ayant constamment les yeux ouverts sur la conduite et les discours de ceux qui, jusqu'ici, se sont montrés éloignés des Bourbons; tout en conservant, pour les témoignages de leur nouveau dévouement, la raisonnable défiance que doit inspirer une conversion si subite et si fraîche, le gouvernement doit tendre toutefois à calmer ce que les intérêts compromis peuvent

encore conserver d'aigreur, à confondre, dans un sentiment général de respect et de soumission, les opinions opposées; et le meilleur moyen que le gouvernement puisse employer sans doute pour arriver à ce but (que peut-être le temps seul peut nous faire atteindre), c'est, en montrant sa force à tous, d'accorder à tous aussi une égale justice, une égale protection dans les droits et dans les intérêts qui leur sont communs. Il y aurait eu, dans le refus de la seconde représentation de *Germanicus*, comme un indice de la crainte et de la faiblesse du gouvernement qui ne se serait pas cru plus avancé et plus solide en 1825 qu'en 1817. Tout en regrettant donc que le gouvernement fût mis dans la nécessité de consentir à un nouvel essai sur l'opinion publique, peut-être y aurait-il eu quelque danger, lorsqu'on tâtait ainsi le pouvoir, à manifester, par le refus, ou même par l'hésitation, qu'on avait aujourd'hui les mêmes craintes qu'il y a bientôt huit ans.

De plus, on pouvait être encore décidé à accorder cette demande par un pur sentiment de justice. A ne considérer les choses que matériellement, un auteur vit de son esprit et de son talent, comme un négociant de son industrie. Il exploite les facultés naturelles de son intelligence et celles qu'il a acquises par l'étude, ainsi qu'un commerçant dirige ses établissemens. Le théâtre est enfin, sous ce rapport, un genre d'industrie que chacun peut exercer librement en se conformant aux lois et aux réglemens d'administration publique, et même sous leur protection. Toutes les fois donc qu'un ouvrage dramatique a été accepté par les comédiens auxquels il a été destiné et qu'il ne contient rien de contraire aux mœurs et aux doctrines de l'état, il y

aurait injustice à défendre la représentation de cet ouvrage, quel qu'en soit l'auteur. Ce serait, toujours sous le rapport matériel, gêner l'industrie, que la loi doit protéger, et blesser en même temps le sentiment d'équité générale qu'il faut conserver avec soin dans tous les esprits, puisqu'il fait la force et la sécurité de la nation.

Il faut bien convenir, néanmoins, que la tranquillité publique étant le premier besoin de la société et le premier devoir des magistrats auxquels elle est confiée, tout ce qui peut y porter atteinte doit être sévèrement repoussé, et qu'il est telles circonstances qui peuvent rendre dangereux l'ouvrage le plus innocent en lui-même. La position politique de M. Arnault, en **1817**, et l'irritation des esprits à cette époque constituaient assurément les circonstances d'une juste et préalable prohibition de son ouvrage. Mais il semble que l'auteur et l'opinion publique ne sont plus aujourd'hui dans la même situation; cet auteur rentre alors dans le droit commun; et, à part toute autre considération, on ne pourrait sans injustice lui refuser la jouissance d'un droit que l'on accorde à tous à de certaines conditions.

Ces conditions, je le disais plus haut, se rapportent alors exclusivement à l'ouvrage qui doit être examiné sous le double rapport du respect aux mœurs publiques et de la soumission aux lois de l'état.

Le sujet de la tragédie de M. Arnault n'offre, en ce sens, aucun danger. Il faut dire même qu'il n'en offrait pas davantage en **1817**, et qu'il ne contenait, dans la facture, aucune allusion aux hommes et aux choses de cette époque. Je me souviens même que, dans la contra-

riété de cette absence d'allusions, les partisans dangereux de M. Arnault se prirent à des tirades qu'ils essayèrent vainement d'appliquer à l'homme qu'ils avaient l'inconséquence *libérale* de regretter. Un portrait de la douceur, de la bonté, des vertus et de la valeur de Germanicus fut applaudi par eux avec un enthousiasme ridicule. A qui avaient-ils la prétention de persuader que Buonaparte était habituellement clément, bon et vertueux? Le mot d'aigles répété plusieurs fois et fort à propos en parlant des enseignes romaines, fut aussi salué par de nombreux bravos en souvenir des insignes de l'ancienne armée. Dernière satisfaction d'un parti vaincu qu'il fallait lui passer, ne fût-ce que par pitié. Enfin ils eurent la folle et odieuse pensée d'appliquer à MADAME ce portrait historique de Plancine, femme de Pison :

Cette femme.... (Acte I, scène V.)

Il n'y avait que la passion exaltée de factieux subalternes qui pouvait porter aux applaudissemens qui accueillirent ces vers. A coup sûr, ils étaient naturellement à leur place dans la tragédie de *Germanicus*, et l'auteur ne pouvait y avoir attaché aucune intention coupable; mais telle est la prévention et la fureur de l'esprit de parti! — Aujourd'hui, il semble ne plus y avoir la même exaltation dans l'opinion, et on peut juger la pièce sous son point de vue littéraire.

Germanicus, mis en scène en 1670, par Boursault, qui ne présenta point la mort de ce prince, mais seulement son hymen avec Agrippine, le fut encore en 1694, par Pradon, et l'ouvrage de celui-ci, qui n'est point

connu, parce qu'il ne fut pas imprimé, a été immortalisé par cette épigramme de Racine :

Que je plains le destin du grand Germanicus ! etc.

M. Arnault n'a point imité la tragédie de Boursault, et ne mérite point l'application du trait de l'auteur d'Athalie, quoique son ouvrage soit d'une grande faiblesse.

La nouvelle tragédie de *Germanicus* n'est point, en effet, un bon ouvrage, et pendant les trois premiers actes, c'est particulièrement un ouvrage ennuyeux. La situation et la catastrophe du héros de la pièce sont trop semblables à celles de Britannicus; mais l'amour de ce prince et de Junie, contrarié par la terrible rivalité de Néron, est bien autrement intéressant que le tableau nécessairement froid de la bonté et de la clémence de Germanicus enhardissant les trames de ses ennemis. Il serait ridicule de pousser plus loin le parallèle qui, d'ailleurs, manquerait de vérité dans les autres parties. Mais le rapprochement des deux personnages principaux était trop évident pour le passer sous silence.

Le jeune Marcus protégeant Germanicus qu'il admire, contre les projets de Pison et de Plancine, est assez heureusement imaginé à certains égards; mais ses reproches obligés contre son père et sa mère le mettent dans une situation peu naturelle et surtout peu convenable pour un fils. Toutefois, sa vertu repose les regards effrayés de la férocité de ses parens qui, dans le troisième et le quatrième actes, se disputent d'une manière ridiculement odieuse sur l'usage du poison ou du poignard. Pison est pour le poignard, qui lui paraît plus

noble ; Plancine penche pour le poison, qui lui semble plus sûr. Cette discussion froide et atroce révolte sans émouvoir : qu'importe, en effet, même pour les auteurs du crime, que Germanicus meure empoisonné ou assassiné ! Le spectateur peut bien prendre intérêt à sa vie ; mais il reste indifférent au genre de sa mort, et les subtilités dans lesquelles entre Pison pour justifier l'emploi du poignard, loin de relever ce personnage comme l'auteur paraît en avoir eu l'intention, ne sont que niaises dans un pareil moment. La lettre que Germanicus écrit à Tibère, et qui, remise à Pison, forme la péripétie au quatrième acte, est une inconséquence et une contradiction dans le caractère de ce héros. Il convient lui-même que cet écrit a été :

Dicté par la colère,
Dicté par la vengeance à son orgueil blessé.

Ces sentimens ne peuvent entrer dans l'âme de Germanicus, ou du moins ils choquent l'idée qu'on donne des vertus de ce prince. Ils sont trop évidemment une invention malheureuse du poète qui dément par-là le beau caractère de Germanicus. Il aurait mieux valu faire supposer cette lettre par Séjan ou par Plancine. Pison a raison de soupçonner la bonne foi de Germanicus. Germanicus s'en repent ensuite ; mais il n'en a pas moins manqué aux conditions de l'intérêt qu'il inspire.

Le premier pardon de Germanicus au troisième acte, sa sortie au quatrième et le mouvement de Marcus au cinquième, sont d'un assez bel effet dramatique. La mort de Germanicus, ses adieux à ses enfans et ses im-

précations contre Pison et Plancine, imitées de Tacite, forment un tableau de théâtre qui ne manque pas de grandeur et d'intérêt. Mais il faut acheter tout cet appareil, tout ce spectacle, par l'insupportable ennui de scènes démesurément longues et fastidieuses. Si, du moins, pendant que le cœur est inoccupé, ou à tout instant refroidi, de belles pensées, de beaux vers, de nobles images venaient éveiller l'attention et combler la monotonie de l'action, le vide de l'intrigue! Mais jamais le style de M. Arnault, dont la poésie est toujours difficile et dure, n'a été plus décoloré et plus plat. A l'exception de plusieurs hémistiches à effet, le reste de la versification est sans noblesse, sans force et quelquefois sans correction. Sa noblesse n'est que de l'emphase, sa force n'est que de l'exagération. Il a de la prétention à la vigueur et à la simplicité; mais sa poésie est de la prose de mélodrame rimée, bouffie ou triviale.

L'effet de la représentation n'a été qu'ennuyeux. Les amis de M. Arnault se sont sagement conduits cette fois. Ils ont bien applaudi avec excès des passages qui méritaient de l'être seulement avec modération, mais ils n'ont pas prodigué les bravos et les cris. L'engourdissement du reste des spectateurs les avait gagnés; et cette pièce, qui causa tant de bruit il y a huit ans, a été écoutée hier avec un calme et une indifférence qui prouvent combien les temps sont changés. La tragédie seule est restée mauvaise, et cet essai sur l'opinion publique ne sera pas infructueux.

La pièce a été mal jouée par tous les acteurs et particulièrement par mademoiselle Duchesnois, dont le ho-

quet, la voix durement vaporeuse et niaise sont devenus désormais insupportables. *Germanicus* ne doit avoir qu'un petit nombre de représentations, à moins que le crédit de M. Arnault sur les comédiens ne fasse continuer plus long-temps au répertoire une tragédie qui devrait en être rayée dans l'intérêt du théâtre et du public.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

A.

B.

C.

D.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

Z.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.